教育部重点推荐大学文科教材

中國文學史新著

下卷

Zhongguo Wenxueshi Xinzhu

（增订本）

⊙章培恒 骆玉明 主编

復旦大學出版社
上海文艺出版总社

Zhongguo Wenxueshi Xinzhu

ISBN 978-7-309-05462-0



9 787309 054620 >

（全三册）定价：108.00元

www.fudanpress.com.cn

教育部重点推荐大学文科教材

中國文學史新著

下卷

(增订本)

Zhongguo Wenxueshi Xinzhu

章培恒 骆玉明 主编

復旦大學出版社
上海文艺出版总社

图书在版编目(CIP)数据

中国文学史新著/章培恒,骆玉明主编.—上海:复旦大学出版社,2007.9
ISBN 978-7-309-05462-0

Ⅰ.中… Ⅱ.①章…②骆… Ⅲ.文学史-中国 Ⅳ.I209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 044989 号

中国文学史新著
章培恒 骆玉明 主编

出版发行 复旦大学出版社 上海文艺出版总社
上海市国权路 579 号 邮编 200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65100562(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

责任编辑 贺圣遂 杜荣根 韩结根
总 编 辑 高若海
出 品 人 贺圣遂

印 刷 浙江临安市曙光印务有限公司
开 本 787×960 1/16
印 张 96.75
字 数 1735 千
版 次 2007 年 9 月第一版第一次印刷
印 数 1—8 000

书 号 ISBN 978-7-309-05462-0/I·382
定 价 108.00 元 (全三册)

内容提要

本书是对现代文学以前的中国文学发展过程的实事求是而又独具特色的描述。在描述中，作者根据马克思主义理论，以人性的发展作为文学演变的基本线索；吸收西方形式美学的成果，把内容赖以呈现的文学形式（包括作品的语言、风格、体裁、叙事方式、由各种艺术手法所构成的相关特色等）作为考察的重点，并进行相应的艺术分析；严格遵照实证研究的原则，伴随必要而审慎的考证，通过对一系列作品的新的解读和若干长期被忽视的重要作家、作品以及其他文学现象的重新发现，以探寻和抉发中国古代文学本身的演化和中国文学古今演变的内在联系，从而揭示出中国现代文学乃是中国古代文学的合乎逻辑的发展，西方文化的影响只是加快了它的出现而非导致了中国文学航向的改变。此书虽然充分吸收了复旦大学出版社1996年出版的《中国文学史》的优点，但却已是一部新的著作。

目　　录

第六编　近世文学・受挫期

第七编　近世文学・复兴期

第八编　近世文学・徘徊期

第九编 近世文学·嬗变期

第　六　编

近世文学

受挫期

概　　说

自蒙古孛儿只斤窝阔台（太宗）元年（1229）——也即金哀宗正大六年——开始，到朱元璋建立明王朝的洪武元年（1368），共一百三十九年。在这一时期中，元杂剧的创作光辉灿烂，散曲的成就也十分突出，南戏有《琵琶记》、《拜月亭记》问世，通俗小说有《三国志通俗演义》和罗贯中编次的《水浒传》，文言小说有《娇红记》，在诗歌领域，即使不计生于1190年的元好问，也还有赵孟頫、杨维祯、萨都剌、高启等人的诗篇，不能不说当时是文学的丰收期。而从洪武元年下推一百三十九年，为正德二年（1507），在这期间，除了施耐庵将《水浒传》在罗贯中编次的基础上发展为今本或基本上接近于今本的样子外，在小说、戏曲上可以提及的只有《剪灯新话》、《剪灯余话》和极少数杂剧，在诗文上也仅有李梦阳等前七子初露头角。较之上一个一百三十九年，显得何等黯淡。例如，以王实甫《西厢记》与这一时期的《萧淑兰》之类杂剧相比，真有上下床之别；《剪灯新话》、《剪灯余话》固然有许多《娇红记》所未涉及的内容，但各篇在描写的细腻、人物的生动方面也远逊于《娇红记》，而且政府在正统七年（1442）还明令禁绝"《剪灯新话》之类"的小说①。自然，高启、杨基等人都活到了洪武元年之后，但他们或被惨杀，或遭迫害，与其说通过他们可以看到洪武时期的文学创作成绩，毋宁说他们的遭遇充分显示了严酷的专制独裁统治对文学的扼杀。所以，从朱元璋建立明王朝起，文学就进入了一个惨淡的时代；在近世文学萌生期出现的新的成分不是夭折就是衰退，只有极少数的作品仍能坚持原先的传统，但又常遭无情的摧残。根据这一情况，我们把洪武元年（1368）作为中国的近世文学受挫期的开始。至其下限则划在成化末年（1487），因在弘治（1488—1505）年间，不但李梦阳等已倡导复古，实际是在要求文学的复兴，而且从出版的情况来看，《西厢记》、《三国志通俗演义》、《琵琶记》在弘治时都

---

① 参见陈正宏、谈蓓芳等著《中国禁书简史》，收入安平秋、章培恒主编《中国禁书大观》，上海文化出版社1990年版。

有刊本[①],可见当时文化界已有一些新的气象。故将弘治作为近世文学复兴期的开始。

明初的经济摧残和思想整肃

在元代末年,经济已有较大的发展;相对于其以前的时代来说,工商业的发展尤为显著。不过,其发展是不平衡的,就总体而言,经济发达地区集中于江南,尤其是今江浙两省的若干地区。大都(今北京)虽然也很繁荣,但那是元朝的首都,其繁荣局面的造成在很大程度上是政治因素在起作用。总之,在全国范围内,经济繁盛之地只占很小的比重,工商业繁盛之地所占的比重更小。因而,如以强大的政治力量加以打击,是能轻易摧毁的。

明王朝一建立,就采取了打击富庶地区、工商业和富裕阶层的政策,而且严厉地推行,从而使经济——特别是工商业经济——遭到严重挫折。朱元璋出身于较贫穷的农民家庭,原先文化水平较低,后又努力学习传统的阐述"治道"的著作。他之所以采取这一政策的具体原因不明,但基于贫富矛盾的贫穷者对富人的憎恶,基于城乡矛盾的农民对工商业者的歧视,传统的"崇本抑末"的学说,都有可能引导他走上这样的道路。而在其创业过程中,当时经济特别发达的苏州、嘉兴等地和其他一些经济发达地区又掌握在其敌对者手中,当地民众与他作过斗争,这更促使他给予打击报复。

他对这些地区先是以政治理由加以打击。在至正二十七年(1367),朱元璋军攻破苏州,就将张士诚及其文武官员、官员的家属和其他受牵连人士二十余万押解到其政府所在地(今江苏南京)[②],这些人除被杀外,都被迁徙到凤阳等地去了。对于方国珍、陈友谅之子陈理等所占地区的类似情况的人们也采取同样的办法。虽然这里面已包括了许多富人,但还可说是为了翦除政治上的异己;他另有若干措施则是完全针对富人的,用种种借口剥夺他们的财产就是其中之一。如王世贞《周一之墓志铭》:"高帝下吴郡,而周氏以高赀闻,举凤阳寝园赋,已又缮金陵廨舍,以是中落。"(《弇州山人四部稿》卷九十一)这是富户被迫出资修皇帝祖先的陵墓和建筑首都以致破产的一例。又,《明史·太祖孝慈高皇后传》:"吴兴富民沈秀者,助筑都城三之一,又请犒军。帝怒曰:'匹夫犒天子军,乱民也,宜诛。'"幸而由于马皇后的谏请,才免了沈秀的死罪,谪

---

① 《西厢记》有弘治刊本行世;《三国志通俗演义》有弘治甲寅(即弘治七年,1494)庸愚子序,其底本当即弘治刊本;据黄仕忠《〈琵琶记〉研究》(广东高等教育出版社 1996 年版)考证,《琵琶记》陆贻典抄本(这是今存《琵琶记》中最可信据之本)所据的旧刻本实为弘治刊本。

② 见谈迁《国榷》卷二。

戍云南；其家产当然全被抄没。从王世贞所记唐氏的情况来看，富户的出资助政府兴建显然不是自愿的；沈秀之“助筑都城三之一”，当然同样如此。他大概不会钱多得不耐烦了，在出巨资助筑都城后还想再拿出大笔钱来犒军，而当是意识到自己处境的危险，希望花钱买平安，不料竟成了朱元璋整他的借口。又，《明史・食货志》：“初，太祖定天下官、民田赋……惟苏、松、嘉、湖，怒其为张士诚守，乃籍诸豪族及富民田以为官田，按私租簿为税额。而司农卿杨宪又以浙西地膏腴，增其赋，亩加二倍。故浙西官、民田（赋）视他方倍蓰。”这也就意味着把这四个地区的豪族及富民的田产全都没收了。《明史・太祖本纪》：“（洪武）三年……徙苏州、松江、嘉兴、湖州、杭州民无业者田临濠。”这些地区的富户土地既然已被没收，当然可以把他们作为“无业者”迁徙出去了。这种打击富民的政策，到朱元璋的儿子明成祖朱棣时仍继续执行，而且打击面更为扩大。《明史・成祖本纪》：永乐元年八月，“徙直隶苏州等十郡、浙江等九省富民实北京”。

经过这样的打击，富民大量破产。这些富民中，当然包括了富裕的工商业者。而对工商业来说，除此以外，还有两大厄运。一是征税的严酷。商税虽在名义上说是“三十而税一”，但在全国设了许多征税机构，货物在产地便已征税，在所过关津又要收取，是以明初的解缙说：“既税于所产之地，又税于所过之津，何其夺民之利至于如此之密也。”[①]何况这些机构是被规定每年必须收足一定数额的税金的，为了完成任务，自不得不以超过“三十而税一”的税率来征收，从而大大加重了商人的负担。二是禁止民间的海外贸易。“敢有私下诸番互市者，必置之重法。凡番香番货，皆不许贩鬻。”[②]而在元代，海外贸易在经济中实已占有了较重要的地位。

经过这样的打击，就形成了经济的萧条。“素号繁华”的苏州，在沉重的打击下固已“邑里潇然，生计鲜薄，过者增感”（王锜《寓圃杂记》卷五），嘉兴等地也“罪者谪戍，艺者作役，富者迁入京师支郡，甿隶不同逃亡，大归消落”[③]。虽然苏州、嘉兴等地是全国受打击最重的，但打击富民、打击工商业的政策是全国一致的，因此，其他地区的经济情况虽然会较此好一些，但所受影响必然也很严重。

在摧残经济的同时，还在思想上进行整肃。

明初的士人入仕之途，除征辟外，主要是通过科举和国子监两个途径。国

---

① 见《明史》卷一四七《解缙传》。

② 见《明太祖实录》卷二三一，洪武二十七年正月。

③ 见天启《平湖县志》八《食货一・户口》，此所说是“洪武后”的情况。按，平湖县于明宣德四年（1429）由海盐县析置，与海盐皆属嘉兴府。

子监的学习课程为御制《大诰》、《大明律令》、《四书》、《五经》、刘向《说苑》、御制《为善阴骘》、《五伦》等书(见《皇明太学志》卷七)。很明确地显示出要以儒家经典与朱元璋自己的思想来统制士人思想的意图。就是地方学校,朱元璋也令学生读御制《大诰》,说是"为师者率其徒能诵《大诰》者赴京,礼部较其所诵多寡,次第给赏"(《明会典》卷七八)。至洪武三十年,到北京去试读《大诰》的各地师生,竟达十九万三千四百余名。所谓《大诰》,即是朱元璋为民众所制定的生活、思想准则,也包括法律条文等内容。至于科举,则《明史·选举志》说:"科目者,沿唐、宋之旧,而稍变其试士之法,专取四子书[①]及《易》、《书》、《诗》、《春秋》、《礼记》五经命题试士,盖太祖与刘基所定。其文略仿宋经文,然代古人语气为之,体用排偶,谓之八股,通谓之制义。"其对《四书》及《易》、《书》、《诗》的理解,以程、朱的注释为依据[②]。至永乐年间颁布《四书大全》、《五经大全》作为考试课本,且这两部"大全"也是以程、朱学说为准绳的。而科举考试在明代的重要性又远非元代可比,全国的读书人基本都要走这一条路;因而程、朱学说也就在思想界占有了前所未有的巩固的统治地位。其时还发生了一件事:饶州儒士朱季友向成祖进献自己所著之书,"专诋周、张、程、朱之学",成祖大怒,给予杖击及遣戍处分,并焚其著作,说是"无误后人"(见杨士奇《三朝圣谕录》及严有禧《漱华随笔》卷一)。这更意味着反对程朱学说要受法律处分。

不过,对朱元璋来说,儒家思想还存在缺陷,以致连孟子也遭到了整肃。《明史·钱唐传》:"帝尝览《孟子》,至'草芥'、'寇仇'语,谓非臣子所宜言,议罢其配享,诏有谏者以大不敬论。唐抗疏入谏曰:'臣为孟轲死,死有余荣。'时廷臣无不为唐危。帝鉴其诚恳,不之罪。孟子配享亦旋复。然卒命儒臣修《孟子节文》云。"朱元璋之所以不予钱唐处分并恢复孟子的"配享"待遇,大概是后来觉得对于早就被公认为中国第二位圣人的孟子到底不宜使用太强硬的手段,所以采取了"修《孟子节文》"的釜底抽薪的办法。所谓"'草芥'、'寇仇'语",是指《孟子·离娄》下的"君之视臣如土芥,则臣视君如寇仇(赵岐注:"芥,草芥也。")"。在朱元璋看来,这种观念是很危险的。既然对孟子仍不得不予尊崇,就必须把《孟子》加以改造以消除危险。他命儒臣所修的《孟子节文》,就对此书大加删削,不但"土芥"、"寇仇"等句去掉了,还把"闻诛一夫纣矣,未闻弑君也"(《孟子·梁惠王》下)等被他认为不利于君主独裁的大量言论全都除去了。

① 即《四书》。

② 《明史·选举志》说:"《四书》主朱子《集注》,《易》主程《传》、朱子《本义》,《书》主蔡氏《传》及古注疏,《诗》主朱子《集传》。"按,蔡氏,指朱熹学生蔡沈。

总之，朱元璋（以及他的儿子朱棣）的思想统制，是要使他统治下的臣民都成为驯顺的奴才或奴隶。为了达到这一目的，除采取上述的教育手段外，还有残酷的镇压。

严酷的独裁政治和士大夫的悲惨处境

朱元璋开国以后，在政治上建立了君主个人独裁的体制。这一体制是通过洪武十三年的废除丞相制而最终完成的。从此在政府中再也没有能对皇帝的权力起到某种程度的制衡作用的因素，他真正做到了在政治上随心所欲。又辅以直接向他负责的特务机构锦衣卫（那在名义上是他的警卫部队），用来侦查、迫害他所认为不忠的人们；并对臣僚采取廷杖、腐刑等处分，以摧折其廉耻。廷杖是他的新发明，腐刑则在汉代以后早就不用于士大夫了。

他所创造的这一切，除对士大夫的腐刑外，在明代都延续下去了。尽管有的有所修改，但基本精神是一致的[①]。有的则变本加厉[②]。

朱元璋的统治手段，十分严酷，对士大夫又存有很深的疑忌，甚至明确规定"寰中士夫不为君用，其罪至抄札"（《明史·刑法志》）。对于元代的统治，他本以为其失在于宽；较之宋代，他所定的法律也"宽厚不如宋"（《明史·刑法志》）。而更其可怕的是，由于极端的独裁，无论对于官员或民众的惩罚，经常不依据法律，纯凭一己的好恶和需要，因而对官民大加虐杀。这里引几个例子：

> （洪武）八年……时造凤阳宫殿。帝坐殿中，若有人持兵斗殿脊者。太师李善长奏诸工匠用厌镇法，帝将尽杀之。祥为分别交替不在工者，并铁石匠皆不预，活者千数。（《明史·薛祥传》）

当时的劳役，不可能宽厚到三班轮换，既然"交替不在工者"加上铁石匠还有"千数"，则被杀者至少也要接近一千了。而这位重视人命的薛祥，其最后结果是"坐累杖死，天下冤之"（同上）。

> 太祖尝微行京城中，闻一老媪密呼上为老头儿。大怒。……亟传令召五城兵马司总诸军至，曰："张士诚小窃江东，吴民至今呼为张王。我为天子，此邦呼为老头儿，何也？"即命籍没民家，甚众。（徐祯卿《翦胜

---

① 如大学士的设立。在习惯上大学士常被视为宰相，但那其实是皇帝的秘书班子，对皇帝的权力并无任何制衡作用。是以从品级说，大学士只是正五品，而六部尚书为正二品，连知府都是正四品。

② 如特务机构，其后又有东厂、西厂之设。

野闻》)

太祖尝于上元夜微行京师。时俗好为隐语，相猜以为戏。乃画一妇人，赤脚怀西瓜，众哗然。帝就观，因喻之曰是谓淮西妇人好大脚也！甚衔之。明日，命军士大戮居民，空其室。盖马后淮西人，故云。(同上书)

帝既得天下，恶胜国顽民窜入缁流。乃聚数十人，掘一泥潭，埋其身于泥中，特露其顶。用大斧削之，一削去头数颗。名曰铲头会。(吕毖《明朝小史》)①

仅仅这几条，就足以见到朱元璋对民众的残忍了。即使是草芥，一般的人大概也不会对之如此特意蹂躏。倘若按照"君之视臣如土芥，则臣视君如寇仇"的原则，人民岂不都要将他作为"寇仇"了？他之要对《孟子》加以整肃，原也是难怪的。

除了虐杀民众以外，对官员的迫害也令人难以想像。无辜被笞捶、谪戍和杀害，成了司空见惯的事。仅洪武九年，"官吏有罪者，笞以上悉谪屯凤阳，至万数"(《明史·韩宜可传》)。这实是一个骇人听闻的数字。而当时官员之受到处分，有许多根本无罪。如李质，是一个颇有惠政的好官，后"拜靖江王右相。王罪废，质竟坐死"(《明史·周祯传》附《李质传》)。又如严德珉，"由御史擢左佥都御史，以疾求归。帝怒，黥其面，谪戍南丹"，德珉还为自己能保全生命而深感侥幸(见《明史·杨靖传》附《严德珉传》)。是以茹太素在洪武八年上疏说："才能之士，数年来幸存者百无一二。"(《明史·茹太素传》)叶伯巨于洪武九年所上奏疏说得更沉痛：

古之为士者，以登仕为荣，以罢职为辱。今之为士者，以溷迹无闻为福，以受玷不录为幸，以屯田工役为必获之罪，以鞭笞捶楚为寻常之辱。其始也，朝廷取天下之士，网罗捃摭，务无余逸。有司敦迫上道，如捕重囚。比到京师，而除官多以貌选，所学或非其所用，所用或非其所学。洎乎居官，一有差跌，苟免诛戮，则必在屯田工役之科。率是为常，不少顾惜……致使朝不谋夕，弃其廉耻，或事掊克，以备屯田工役之资。……(《明史·叶伯巨传》)

他的奏疏使朱元璋暴跳如雷，叶伯巨终于死在狱中。总之，朱元璋的统治时期是一个很可怕的时代。

与此相应，当时出现了很多文字狱。据钱谦益说，明初著名诗人高启的被杀，表面上是由于他为魏观重建的知府衙门写了《上梁文》，实是因他所作的

① 类似的记载也见于明王文禄《龙兴慈记》。

《宫女图》诗被朱元璋认为讥讽宫闱丑事[1];钱说未知何据,但高启总之是以文字遭祸。又,刘辰《国初事迹》说:"佥事陈养吾作诗云:'城南有嫠妇,夜夜哭征夫。'太祖知之,以为伤时,取到湖广,投之于水。"至于以文字无意触忌而被杀的,更不知凡几。在《双槐岁钞》中就记有洪武时的许多学校教官因代当地军政官员作贺表或谢表而被杀的事件[2],如林元亮所作谢表中有"作则垂宪"的话,赵伯宁、林伯璟、蒋质所作贺表内分别有"作则"、"仪则"的字样,蒋镇所作贺表中有"睿性生知"一句,吕睿所作谢表说到"遥瞻帝扉",统统被杀;想来是朱元璋因"则"与"贼"音近,"生"与"僧"音近,"扉"与"非"音近,怀疑他们在讥笑自己曾作贼、作僧,指斥皇帝之非了,自然非杀不可。像这样因写表笺而被杀的还有一大批,其中包括了当时较有名的文人苏伯衡。他是在任处州教授时因表笺问题而被杀的,他的两个儿子想救他,也一起被杀了;至于他的表笺到底有什么问题,目前已不可知。

明初的文人就生活在这样动辄得咎的恐怖中。

在朱元璋的儿子朱棣——明成祖统治天下的时期,情况并无改善。直至宣德(1426—1435)、正统(1436—1449)时期才有所松动。

文学的倒退和挣扎

这个时期的文学动向,大致可分为两个方面:倒退和挣扎。

这两种动向,是在洪武时期就已开始的。如本书上一编所述,元末的文学在尊重个体,抒写内心真实的喜怒哀乐、追求和冲突等方面都有了长足的进展;而由元入明的作家,在洪武时期对元末文学的这种传统分别采取了坚持和背弃的态度。前者以高启为代表,而当时政治现实如同一张大网,正在日益收紧,因而这种坚持同时也就是挣扎。后者以宋濂为代表,他在明朝编定自己的文集时全部删除了他在元代的作品,而在入明后所写的诗文中则俨然以对明王朝歌功颂德的醇儒而现身,连刘基诗歌中的那种不满现实之意也没有(关于刘基的诗参见本编第一章)。不过,生活是那样的无情,他最后由于偶然的疏忽仍然遭到了镇压。

由元入明的作家很多都有悲惨的命运,除高启以外,徐贲、张羽、孙蕡等皆被杀或被迫自杀,至于如杨基等遭受折磨以后还能善终的就要算是幸运的了。

---

① 见本编第一章。

② 今所见本《双槐岁钞》中已无此项记载;王世贞所见本于此记述较详,见《弇州史料》后集卷三十一《国朝丛记·进表笺儒学官以诖误诛》。

这样的虐杀再加上严格的思想统制，倒退的倾向在洪武及其后的文学中就越来越发展，在诗文方面，至台阁体的形成而达于极致；在戏曲方面，则有朱有燉可以作为此种动向的代表。

然而，元末的上述文学传统是在长期的社会发展过程中自然形成的。凡是历史的必然产物都不可能在短时期内被全部、彻底、干净地消灭。何况在中国这样的社会环境里自我意识的觉醒不得不经过漫长而艰难的历程，因而已经形成的对自我的尊重也不是短期内能轻易扼杀的，即使在朱元璋那样残酷的统治下，也存在着为了维护自我尊严而作的惨烈的斗争。在洪武时担任御史的王朴的经历就充分说明了这一点。《明史·王朴传》说：

> 性鲠直，数与帝辨是非，不肯屈。一日，遇事争之强。帝怒，命戮之。及市，召还，谕之曰："汝其改乎？"朴对曰："陛下不以臣为不肖，擢官御史，奈何摧辱至此？使臣无罪，安得戮之？有罪，又安用生之？臣今日愿速死耳。"帝大怒，趣命行刑。过史馆，大呼曰："学士刘三吾志之：某年月日，皇帝杀无罪御史朴也！"竟戮死。帝撰《大诰》，谓朴诽谤，犹列其名。

他的宁可被杀，正是对于朱元璋的"摧辱"的强烈反抗，也是为了维护自我尊严而作的壮烈牺牲。在这以前，我国历史上有过不少为忠义而献身、不惜遭受酷刑的志士，但还没有出现过这样的仅仅为了维护自我尊严而对抗最高统治者并献出生命的战士。这说明历史在当时到底已进入了近世。也正因此，在文学的倒退动向加深的同时，挣扎的因素继续存在。这是因为，一则经受过元末文学洗礼的人在有机会时仍会走上前人的道路，瞿佑的《剪灯新话》就是这样的代表；再则由较强烈的自我意识导致的与环境的冲突所冒出的火花，有时会与元末文学不谋而合，方孝孺的有些作品就是如此；三则元末文学传统在明初虽遭到严重压抑，但在不少人的心目中仍是有魅力的存在。因而不但瞿佑的《剪灯新话》为人们所热烈喜爱，连台阁体的代表人物杨士奇，在政治环境有所松动的正统元年(1436)，也对杨维祯唱出了这样的颂歌："余又见《复古诗集》，读其《琴操》，不让退之；其宫词不让王建；其古乐府不让二李；其《漫兴》、《冶春》、《游仙》等题，即景成韵，使老杜复生，不是过也；而香奁诸作，尤娟丽俊逸，真天仙语。……窃恨生晚，不得撰杖履从后也。"(《跋复古诗集后》)在这样的情况下，挣扎的成分虽然微弱，但却有深厚的读者基础。因此，当政治压力有所减轻时，文学的复兴也就成为必然的了。

第一章　明初诗文的厄运和台阁体的兴起

诗文创作在元末的显著成就已在上编作了介绍，但到明初却因遭受无情的打击而衰落了。由元人明而在诗文创作上较有成绩的人，绝大多数都在迫害下悲惨地死亡，连刘基、宋濂这样的高层人士也不例外；随着他们的纷纷逝去，文苑突然变得荒凉了。个别侥幸保住了性命的像袁凯那样的人，自也不敢再在创作上有所表现。因而在文坛上形成了万马齐喑的局面。但由于对自元人明的文人的摧残有一个过程，大致说来，在朱元璋统治的前期，生机尚未尽失，后期则愈益惨淡。加以其子永乐帝的克绍箕裘，终于形成了一个文学上的怪胎——“台阁体”，其影响及于全国。

第一节　高启、刘基及其他

王世贞说：“当是时（指洪武时。——引者），诗名家者，无过刘诚意伯温、高太史季迪、袁侍御可师。”（《艺苑卮言》卷六）又说：“才情之美，无过季迪；声气之雄，次及伯温。当是时，孟载、景文、子高辈实为之羽翼。”（同上书卷五）其所谓“袁侍御可师”也即“景文”（袁凯），可见他认为袁凯的诗名虽与高、刘相埒，而成就实较逊，只配作他们的“羽翼”。他的上述说法大致是对的，只是子高（刘崧）更弱，不足与杨基（孟载）、袁凯并列。而高启、刘基（伯温）、袁凯、杨基之诗，实都可视为元末诗风的余响。

高　启

高启（1336—1374），字季迪，长洲（今江苏苏州）人。元末曾居吴淞青丘，自号青丘子。在张士诚占据苏州一带时，他与士诚所属高级官员颇有交往，但

未出仕。洪武初召修《元史》，为翰林院国史编修。书成，授户部右侍郎，辞归。洪武七年(1374)，苏州知府魏观因嫌当时的知府衙门狭隘，拟迁至原先元代的府衙，故将它重加修葺，并请高启写了一篇《上梁文》。但该处曾被张士诚作为王宫，朱元璋就以魏观重修张士诚王宫的罪名将他处死，高启也牵连被腰斩①。他的诗集留传于世的，一为他自编的《缶鸣集》，一为明代景泰间徐庸所编的《高太史大全集》。后一种所收的诗远多于前一种。

作为中国的近世诗人，高启的人生态度与创作态度都有与其前辈颇为相异之处。这也是我们在研究高启和本期文学史时首先必须注意之点。

高启的人生态度最令人注目的，是其对个性的尊重。在他看来，维护个性而不使扭曲，乃是人生最重要的事件。在中国诗歌史上，他最早唱出了个性被压抑的悲哀和焦虑。

洪武初他被征召到京师去修《元史》后，虽然颇受优遇，但却深深感受到个性与环境的冲突，内心十分痛苦。他在《喜家人至京》诗中这样写道：

> ……诏从太史校金匮，每旦珥笔趋彤闱。春游禁苑侍鹤驾，冬祀泰畤随龙旂。有时青坊坐陪讲，宫壶满赐沾恩辉。草茅被宠已逾分，不才宁免诮与讥！海鸟那知享钟鼓？野马终惧遭笼羁。江湖浩荡故山远，归梦每逐鸿南飞。……

诗中所写的这些恩遇，正是以前的士大夫所求之不得的，连李白也曾为“朝天数换飞龙马，敕赐珊瑚白玉鞭”(《玉壶吟》)而兴高采烈。但高启却不愿享受这样的待遇，反而从中感到了被束缚的恐惧，渴望早日恢复自由的生活。这不是高启比李白更高明，而是因为时代不同了，元末明初的自我意识的觉醒程度已远远超过了开元、天宝之际。当然，嵇康等魏晋人物的珍重自我也不下于高启。但他们属于士族——一个特殊的阶层，是在其独有的优厚地位与社会条件的基础上形成这种较为高扬的自我意识的，而高启只是地主阶级中的一个普通的读书人。因此，若以高启与魏晋士人相比，我们也看到了自我意识在社会上的大幅度扩张——从人数甚少的特殊阶层扩大到了人数较多的阶层。在这方面，与高启属于同阶层的杨维祯也是一个很好的例证，他在《大人词》中所歌唱的“天子不能子，王公不能侍”，在张扬自我上是与高启一致的。尽管庄周

---

① 后来曾传说高启的被害是因其所作《宫女图》诗被朱元璋怀疑为讽刺当时宫廷的淫乱情况，但不便发作，就借其写《上梁文》事件将他杀害。见《列朝诗集小传》甲集《高太史启》。此说不知何据。但魏观既被加上了重修张士诚王宫的大罪，则按照朱元璋的逻辑，为此而作《上梁文》的高启自是同谋犯，无论是否有前科，也都非杀不可了。《宫女图》诗如下：“女奴扶醉踏苍苔，明月西园侍宴回。小大(当为“犬”之误——引者)隔花空吠影，夜深宫禁有谁来？”

也有过类似的要求，但那是以超脱现实的社会生活为前提的，杨维祯诗中的“大人”却是“男女欲不绝，黄白术不修”的普通人。

这种尊重自我、尊重个性的思想，在高启身上是根深蒂固的。他曾不止一次地表述过这种看法：

> 驽马放田野，志本在丰草。偶遇执策人，驱上千里道。顾非乘黄姿，岂足辱君早？负重力不任，哀鸣望穹昊。奈何相逢者，犹羡羁络好！（《寓感二十首》其十三）
>
> 野性不受畜，逍遥恋江渚。冥飞昔未高，偶为弋者取。幸来君园中，华沼得游处。虽蒙惠养意，饱饲贷庖煮。终焉怀惭惊，不复少容与。……（《池上雁》）
>
> 白雪泛金塘，群翻动曙光。危栖翘独趾，乱唼引修吭。池中鹄可并；廷内鹭难行。自怜观咏者，江湖兴未忘。（《御沟观鹅》）

前两首诗把“海鸟那知享钟鼓？野马终惧遭笼靰”之意表述得更为清楚，并特地点明“野性不受畜”，突出了自己的“野性”与受畜养的处境之间不可调和的矛盾。后一首则不但再一次强调了自己的“江湖”之志，而且对“御沟”里被饲养着的鹅群的那种“危栖”、“乱唼”的优游之状，自命可比鸿鹄的志得意满之态，隐含怜悯与讥笑之意，进一步显示出了他对个性被束缚的生活的鄙视。这种尊重自我的精神较之李白的“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”（《梦游天姥吟留别》）又进了一步。他已经不只是不愿向某些人卑躬屈节，而是要使生活状况整个地符合自己的“野性”——个性；凡与此相违背的，即使在当时的社会规范中被认为无上光荣，他也无法忍受。由于像这样的个性与环境相冲突的痛苦，在我国诗歌史上乃是第一次出现，他还难以深入地表达，不得不一再假托于鸟兽。上引几首诗的感染力都不强，主要只能作为我们考察他的思想的依据。但由这种高度尊重自我、维护个性自由的情操所构成的人格力量，却对高启的诗歌创作具有十分重要的意义。

由于尽力使自己的个性不受束缚，他的心灵活动便能获得广大的空间，由于高度尊重自我，他对于与自我有关的一切事物与一切人——包括亲属、朋友和所有的人（自我的同类）——都具有深切的关心和敏锐的感受，并把这一切形之于自己的诗歌。他在《青丘子歌》中这样地写其创作过程：“斫元气，搜元精，造化万物难隐情。冥茫八极游心兵，坐令无象作有声。”没有心灵活动的广大空间，怎能“冥茫八极游心兵”？没有对一切事和一切人的敏锐感受，又怎能“造化万物难隐情”？而离开了对对象的关心和同情、共鸣，又怎能感受？

也正是基于其尊重自我、尊重个性的人生态度，高启的创作态度大异于前

人。他把诗歌创作作为自己的唯一事业，但绝不是基于功利的目的，也不顾世俗的毁誉，而只是为了自娱，使自己的创造力——生命力的一种——得到高度的发挥：

> 青丘子，臞而清，本是五云阁下之仙卿。何年降谪在世间，向人不道姓与名。蹑屩厌远游，荷锄懒躬耕。有剑任锈涩，有书任纵横。不肯折腰为五斗米，不肯掉舌下七十城。但好觅诗句，自吟自酬赓。……朝吟忘其饥，暮吟散不平。……妙意俄同鬼神会，佳景每与江山争。星虹助光气，烟露滋华英。听音谐《韶》乐，咀味得大羹。世间无物为我娱，自出金石相轰铿。江边茅屋风雨晴，闭门睡足诗初成。叩壶自高歌，不顾俗耳惊。欲呼君山老父携诸仙所弄之长笛，和我此歌吹月明。(《青丘子歌》)

这种纯粹从自我出发，通过心灵的自由翱翔来熔铸一切，以创造力的发扬来求得个体生命的满足的创作态度，实已具有近代(modern time)的色彩。假如他不是在朱元璋的屠刀下过早地结束了自己的生命，沿着这样的创作道路走下去，也许会在诗歌创作中取得更大的成就。《四库全书》的编者既肯定高启"天才高逸，实据明一代诗人之上"，又致憾于其"殒折太速，未能熔铸变化，自为一家"(《四库全书总目提要》卷一六九《大全集》)，也正意味着高启在创作上本会有更辉煌的前途。

现在，介绍一下高启的诗歌创作特色。

高启的诗，题材多样，古、近体均有佳构，也都深深打着时代的烙印。元代自至正十一年(1351)高启虚龄十六岁时开始发生动乱，经过连年不断、规模愈益扩大的战争，元朝终于在至正二十八年(1368)被灭亡。而在至正十六年(1356)高启二十一岁时，张士诚占领了他的家乡苏州一带，高启也就亲历了战乱之苦。在朱元璋攻克苏州、继而统一全国后，他所面临的又是严酷的统治，许多朋友受到严厉的惩罚甚至被杀，他的哥哥就是被惩处的一个。因此，从元末起，他的诗就时杂悲感，缺乏杨维祯诗的那种乐观的精神与磅礴的气势，但却更具深度。在其属于这一类的优秀诗篇中，蕴含着一种与环境相抗衡而生的沉潜的力量；这跟他的人生态度有关。至于短篇小制，也常含惆怅的情思。

由于身处战乱，他的诗中有些是写民众在这样的处境下的痛苦的。如《苦哉远征人》、《登西城门》等。今引《吴越纪游十五首》中的《过奉口战场》如下：

> 路回荒山开，如出古塞门。惊沙四边起，寒日惨欲昏。上有饥鸢声，下有枯蓬根。白骨横马前，贵贱宁复论！不知将军谁，此地昔战奔。我欲问路人，前行尽空村。登高望废垒，鬼结愁云屯。当时十万师，覆没能几存？应有独老翁，来此哭子孙。年来未休兵，强弱事并吞。功名竟谁成？

杀人遍乾坤。愧无拯乱术，伫立空伤魂。

这首诗中的好些景象，已被前人写过；当然，字句是不同的。例如“上有饥鸢声”一句，就很容易使人想起李白写战场状况的“乌鸢啄人肠，衔飞上挂枯树枝”（《战城南》）。但此诗自有新的创造：首先是对战争残酷的较全面、具体而又序列分明的描绘，这是以前的诗歌所没有出现过的。它先勾画战场上所遗存的可怖情景，进而点明“前行尽空村”，最后归结到“杀人遍乾坤”，逐步扩大，使读者感到全国都已成为屠场而为之颤栗。尽管写后两点都较概括，但因前一点描绘得相当明晰，读者自会以此为基础，用自己的想像力去补足那惨酷的状况。这种虚实相生之法的熟练运用，也增加了描写的感染力。其次是在整个描写中贯穿了主观与客观的相生相克的矛盾，从而给予读者一种特殊的感动。这是此诗最重要的特色。——以前的写战争残酷的诗歌名篇，很少是作者真正亲历了劫后战场而写成的。高启这一首则是因目睹了这种惨象而引起心灵的颤动，故其想像的展开与感情的波荡在诗中既相互穿插又彼此融合。就全篇来看，第一句固为叙事，第二句立即转为抒情，“如出古塞门”所表现的是高度的惊愕：吴越胜地怎么突然变成了古代荒凉可怖的塞外？接着用“惊沙”四句铺叙其所见，以“白骨”句为过渡，抒其内心的悲感：“贵贱宁复论！”这有两层含义①。一层是在上述惨象压迫下的人生价值失落的悲哀：既然如同皑皑白骨所显示的，人生的贵贱之别到最后必然泯灭无遗，那么，生前的荣辱、悲欢等等都不过是过眼烟云，人生又有什么意义呢？另一层是对广大人群惨罹劫难的悲慨：这场战祸使贵贱同遭杀戮，它给人间带来了多大的不幸！而随着惨况的进一步揭露，后者就占了主导地位。所谓“登高望废垒，鬼结愁云屯”，乃是在谴责战祸所造成的鬼氛愁云纠结宇内的惨酷局面，较悲慨已进了一步。及至“功名竟谁成？杀人遍乾坤”，更是对战争制造者的悲愤鞭挞了。这种鞭挞，可说是元好问《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》之二、《岐阳三首》之二、《楚汉战处》等诗的批判精神的继承和发展②。结尾的“愧无拯乱术，伫立空伤魂”，同时包含了急欲战胜现状的强烈愿望和无力战胜的深沉悲哀。而

① 由于古汉语的特殊性和中国古代诗歌的独特语言，再加以中国古代不使用标点符号，“贵贱”句可作两种理解。一种是在此句与其上句之间加逗号。于是“贵贱”成为“宁复论”的“论”字之宾语（这是宾语提前的句式）；而上句的宾语“白骨”则转而成为此句的主语，在这样的情况下，主语省略是汉语（特别是古代汉语）所允许的。所以，此句的意思就成为“白骨宁复论贵贱”。另一种是在此句与上句之间加句号，使之成为意义完整的独立句，于是“贵贱”就是此句的主语。联系其前三句来看，此句意为：在这样的浩劫中，贵贱同罹惨祸，哪里有什么分别！这是为遭劫者之广而悲慨。因这两种理解都可成立，读者在阅读时往往同时产生两种感受。

② 参见本书中卷第351、352页。

作为其根底的，则是对深陷于苦难的人们的热爱。正由于在诗中蕴含的环境对于诗人的刺激、压抑与诗人的反应——从被压抑得怀疑人生的意义到洋溢着征服环境的热望——都很剧烈，此诗有一种沉潜的强力；连“惊沙四边起，寒日惨欲昏”这样的写景之句都颇有力度。至于“年来未休兵，强弱事并吞”等看似平淡的叙述，若联系其上下文来理解，也令人深感沉痛。以“年来”两句来说，那其实意味着被战争残酷地毁灭了全家的“独老翁”的可怜愿望——“来此哭子孙”——也被连年的战乱扼杀了！再加上其下的“杀人遍乾坤”等，就使此诗从“登高望废垒”以下一步紧一步地推向那导致颤栗的高潮。

总之，此诗的深沉有力，主要源于诗人从尊重自我出发的敏锐感受、丰富想像及其对同类的爱；当然也需要高度的技巧。上述的“年来”两句，化平淡为厚重，就是突出的例子。不过，若没有丰富的想像，不能意识到“独老翁”在当时连“来此”都已无法做到，这种技巧也就无从使用了。

这种从尊重自我出发的爱，在其表现友情的诗篇里更为突出。他的友人在那个时代惨遭不幸的很多，他为此写了不少诗篇，以抒写自己的怀念与悲哀，如《怀徐七》、《登南楼看雨有怀》、《哭临川公》[1]等。悲愤最强烈的是《得亡友周记室在系所诗次韵》：

> 拟出罝罗再卜邻，死生俄判两吟身。百年岂料逢今日？四海何由见此人！吴地有园花已尽，楚山无塚草空新。一篇《幽愤》时时读，风雨寒灯夜独亲。

周记室或即周砥[2]。高启诗集中尚有《冬至夜坐怀周记室》、《哭周记室》等诗，其人当也是在明初被拘系在古时的楚地而死在那里的，死后连坟都没有（也许连尸体都未找到）。高启此诗不仅对友人的死充满了悲哀，显示了对他的无限系恋，而且对自己所处的社会现实作了猛烈的掊击，斥为百年未逢的最黑暗的时代，将富裕的“吴地”摧残得满目荒凉。正是由于诗人的剧烈愤怒，此诗在悲痛中仍含有一种沉潜的力量。而在朱元璋的统治下，类似的被害者真是不可胜数；诗人之所以对周记室的遭遇如此悲愤，就因为他是自己的亲密友人。

至于写自己经历和由此而生的感慨时，高启更是勇敢地抒发内心的感情，显露真实的自我，明晰地体现出个性，因而具有内在的撼人的力量。《四库全

---

① “临川公”指饶介，张士诚据吴时，为淮南行省参政，后被朱元璋所杀。

② 《高太史大全集》卷九有《独游山中忆周记室砥》诗。但《列朝诗集小传》甲前集《周山人砥》，谓砥字履道，又谓其“去之会稽，殁于兵”，与高启诗所述“周记室”情况不符。《高太史大全集》卷十二又有《送周履道入郭》诗，似与“周记室”亦非一人。倘非《列朝诗集小传》有误，则字履道者盖与“周记室”姓名偶同。

书》编者评高启诗说："其于诗，拟汉魏似汉魏，拟六朝似六朝，拟唐似唐，拟宋似宋，凡古人之所长，无不兼之。……特其摹仿古调之中，自有精神意象存乎其间。"(《四库全书总目提要》卷一六九《大全集》)说高启"摹仿古调"及"拟汉魏似汉魏"等等，并不符合实际，如前引的那些诗就无法说是"摹仿"哪种"古调"的；但说"自有精神意象存乎其间"，确为有见之言，这"精神意象"也就是个性之所寄。

在这类诗中，无论是对其所处时代的反应，抑或仅仅是其个人在日常生活中的某种心境的流露，都常常有其异于旁人的独特感受。前者如《兵后出郭》，后者如《晓步园池》：

> 俯仰兴亡异，青山落照中。民归邻树在，兵去垒烟空。城角犹悲奏，江帆始远通。昔年荆棘露，又满阖闾宫。(《兵后出郭》)
>
> 发随秋叶落，心共晚云舒。稍改新题句，浑忘旧读书。林争移树鸟，池响食萍鱼。无限悠然意，凉天独步余。(《晓步园池》)

前一首是苏州被攻下及惨遭破坏后所作，其时朱元璋的大军已经撤走。诗中的感情极为复杂。既有对眼前的满目荒凉、民众的深重灾难的悲悯、愤怒，如"民归"两句所表现的；又有对和平生活终于恢复和人的顽强拼搏的满含痛苦的欣慰：当军号还在城头悲鸣的时候，人们已经为了生存与发展而乘舟远行，这实在值得赞叹；但在这一天到来之前，人民牺牲了多多少少的生命与财产啊！所以他不说"已远通"而说"始远通"，这一"始"字包含着无尽的悲恨。同时，这首诗又显示了对人生和自然的深沉思考。开头的两句即以人事和自然相对照，"青山落照"虽然具有苍凉之意，与诗人当时的心境相一致，但究竟是永恒的。因而给人的印象是：与自然相比，人间的兴亡显得多么短暂。末两句不仅感慨于张士诚的覆灭，其"又满阖闾宫"的"又"字意味着又经历了一次兴亡。人生既是那样的短暂，这本来就已够悲哀的了，那又为什么要如此频繁地发生战乱，把人类以顽强的拼搏所创造的一切不断地毁灭呢？这是人类的愚蠢抑或无奈？像这样的丰富而复杂的感情，正显示了高启精神世界的独特性——他的个性。

第二首所写，是凄凉与宁静的矛盾。第一句的头发脱落，意味着人已到了中年，这与其所处的木叶飘落的秋天，都给人以凄凉之感；第二句却说其心境的宁静舒展犹如秋晓的白云。三、四两句写其生活的恬淡，但其中又正有大悲哀在——以前读过的书几乎已全忘却，这其实是生命渐趋衰亡的象征。五六两句写其对自然界的超脱的观照，由此而引发悠然之意，但最后又归结到凄清的景色——凉天——和寂寞的处境。所以，这乃是诗人独有的心灵挣扎。

除此以外，高启在抒写较单纯的感情时，也常显示出某种独特的色彩，如写愁苦而常伴随着意在冲破愁苦的努力，写欢乐而又时受愁绪的袭击。《午日有怀彦正幼文》、《客舍雨中听江卿吹箫》、《约诸君游范园看杏花》等属于前者，《东池看芙蓉》、《与客携乐游宝积山遂泛石湖》等属于后者。而无论是前者或后者，都能使人感受到自我意识逐步觉醒后的人的内心世界的动荡。试以《与客携乐游宝积山遂泛石湖》为例。其将近三分之一的篇幅是用来写游山之乐的，那"客吹玉管笙，合以金柱弦。清阴度碧嶂，松风助冷然。宛若鸾凤吟，要眇入紫烟。行人尽矫首，晌遏云中仙"等诗句所体现的逸兴遄飞之状，几可与杨维祯《花游曲》等篇所写的相颉颃。但该诗的后一小半，感情就起了变化：

……众宾起欢呼，船返水漫舷。回橹掠寺过，杨柳山门前。此地有离宫，美人艳当年。罗裙罢春舞，草色馀芊绵。况我昔此游，冠盖十里连。重来复谁在？新知满中筵。人事既若斯，今古俱可怜。能游即称达，何须问愚贤？我欲叫冯夷，捧月出海边。醉后不归去，相照船中眠。

"众宾"四句的内容，仍是欢乐的继续。"此地"六句，由今思昔，而豪情未减。"重来"二句突然一转，遂有不胜今昔之感。及至"人事"二句，更弥漫着愁云惨雾，深陷于悲哀之中了。以下六句虽强自振作，却已近于勉为欢笑。所以，造成此诗感情转折的最核心的部分，乃是"今古俱可怜"的体会，而处在这种体会的根底的，则是诗人所深深感受到的自我的脆弱。这又是与高启对自我的尊重相为表里的。——在那个时代里的士大夫，越是尊重自我，就越会感到自我的脆弱。

一般说来，高启的诗以古体最为擅长，但其小诗也有情致宛然的。如以下两首：

一片欲随流，残妆照影愁。谁来唱《桃叶》，风雨送离舟。(《咏水边桃花》)

春风江上荡舟过，垂柳垂杨拂浪波。惆怅今年频送客，长条欲折已无多。(《江上送客》)

前一首所写的是：从树上飘坠的桃花已被吹至水边，原有的美丽消失将尽，只剩"残妆"；她照影愁绝，即将在风雨中向那没有尽头的征途漂流，却没有一个旧伴前来相送，对她稍稍表示惜别的情意。那本是一种尖锐的痛苦，但用了传统的比兴手法，"托事于物"，遂有蕴藉之致。后一首作于苏州被朱元璋军所破之后，数十万人被押送到今日的南京——当时的首都；此诗的后两句是以这一惨痛的事实为背景的。但若不了解这一情况而就诗论诗，那么，从"垂柳垂杨

拂浪波”和“长条欲折已无多”的盛衰对比中，也会引起无限的惆怅。

总之，综观高启在诗歌创作方面的成就，《四库全书总目提要》评之为“实据明一代诗人之上”，实非漫言。当然，他在创作上的局限也是明显的。如上所述，他的自我意识实已强过李白，因此，他所感受到的痛苦和在其内心所涌动的实际上反映了个体与群体冲突的波涛较之李白的也更为猛烈，但他的作品却不能以相应的形式来表现这一切。例如，若对他在《咏水边桃花》中所蕴含的感情加以分析，实质是一种绝对的孤立感。在高启以前的中国历史上的诗人，是作为邪恶势力的对立面、至多是作为庸众的对立面而感到孤独的，所以，屈原还有女媭对他关心，灵氛和巫咸也向他指示过前程。而“水边桃花”却是被彻底抛弃了的个体，孤零零地走向灭亡。这种绝对的孤立感是与现代意识相通（绝非类似）的，或者说与鲁迅《孤独者》中的魏连殳在其曾被社会彻底弃绝这一点上有某些相通之处。这是尖锐的痛苦，但在《咏水边桃花》中，痛苦的尖锐性却消失了。再如《与客携乐游宝积山遂泛石湖》中“人事既若斯，今古俱可怜”两句所包含的感情，实质是极其沉重的个体失落感；正因为无论在怎样的情况下，个体的失落都无可避免，这才有“今古俱可怜”的浩叹。而这种永恒的个体失落感，也是与现代意识相通的。鲁迅的《影的告别》里的那个“然而黑暗又会吞并我，然而光明又会使我消失”的影子（《野草》），也可说是永恒的个体失落感的象征。因此，永恒的个体失落感同样是一种尖锐的痛苦，而在高启的那两句及其所在的整首诗中，也缺乏痛苦的尖锐性。换言之，在高启的感情中，应已具有超越其以前诗人的新的成分，但他的诗却还不能恰如其分地表现这种感情。

在我们看来，这主要是诗歌的形式问题。因为，在文学作品中，倘若没有与特定内容相应的形式，也就不可能有这特定的内容。所以，随着高启的出现，寻求和创造诗歌的新形式的任务也就提上了日程。不过，由于朱元璋的统治很快就扼杀了社会上的新的思想成分，文学作品中也就不可能出现那种需要用新形式去表现的内容了，原来被提上了日程的任务就随之消失。

高启的文章也很有特色，我们将在下一节介绍宋濂时一并述及。

刘基、杨基与袁凯

刘基（1311—1375），字伯温，青田（今属浙江）人。元至顺间举进士，先后任高安丞及江浙儒学副提举。他在政治上及军事上都很有才能，元末方国珍起兵作乱时，他在元军中为讨伐方国珍颇建功勋，但在方国珍受招抚后，他却

以擅作威福的罪名，被编管绍兴。及至反元军蜂起，他又被征辟去参与戡剿工作，协助行院判石抹宜孙守处州。但江浙行省当局仍对他颇加排挤，遂弃官还乡。其后朱元璋攻处州，石抹宜孙败亡。不久，他接受朱元璋聘请，为其谋划，甚有功绩。明初被封为开国翊运守正文臣、资善大夫、上护军，又封诚意伯。但遭丞相李善长、胡惟庸的诬陷，朱元璋也对他疑忌，在他致仕后削除了他的俸禄，仅保留诚意伯的空衔。于是他从家乡赶到京师去谢罪，其后便在京师居住，实际上是接受监督。他生病时，由胡惟庸送去医药，因而被毒死。胡惟庸被杀后，朱元璋又优待刘基亲属，并说刘基是被胡惟庸毒死的，他则已杀光了胡家[1]；言下之意，他已为刘基报了仇。

从刘基现存的作品来看，他对朱元璋建立明王朝后的严酷统治，确是有所不满的。他在晚年所作《有感》（七首）之二中说："焚书千古讶嬴秦，逃难茫茫走缙绅。尚忆商山近京洛，白头容得采芝人。"意思是：秦始皇的统治虽然残暴，但他还容许商山四皓等人隐居。这是有所指的。朱元璋在明初以征用人才为名，要地方官把有些声望和才能的士人都送到京师去，其结果就如叶伯巨所说："其始也，朝廷取天下之士，网罗捃摭，务无余逸。有司敦迫上道，如捕重囚。比到京师，而除官多以貌选，所学或非其所用，所用或非其所学。洎乎居官，一有差跌，苟免诛戮，则必在屯田工役之科。率是为常，不少顾惜。"（《明史·叶伯巨传》）有个别坚决拒绝应征的，朱元璋甚至亲自写信去威胁。如秦裕伯一再不肯应征，他就在给裕伯的信中说："海滨民好斗，裕伯智谋之士而居此地，坚守不起，恐有后悔。"（《明史·张以宁传》附《秦裕伯传》）裕伯遂不得不出。而戴良、王翰、伯颜子中等则因不愿应征为官，竟至被迫自杀[2]。刘基此诗，就是对朱元璋这种虐政的讽刺。

刘基的诗文，在元代所作的编为《覆瓿集》，在明初所作的编为《犁眉公集》。成化时戴用等将这两个集子合刻为《诚意伯刘先生文集》，但仍保留其原来的次序。是以可较清楚地看出他在两个时代的作品的变化。

刘基在元代所作的诗，有一部分颇为秾艳，如"承郎顾盼感郎怜，准拟欢娱到百年。明月比心花比面，花容美满月团圆"（《吴歌五首》之二）之类，与元末杨维祯等人的艳丽之作有其近似之处，这也可说是时代风气使然。但其元代诗作，究以抒发愤懑为主。

他的愤懑，从表面来看可分为两类。一类是由统治集团的昏庸、人民在战乱中的灾难所引发，另一类是基于自己抱负的不能实现。但二者又往往联系

① 见正德本《太师诚意伯刘文成公集》卷一《诚意伯次子阁门使刘仲璟遇恩录》。

② 见《明史》卷二八五及卷一二四。

在一起。例如他的《悲杭城》：

> 观音渡头天狗落，北关门外尘沙恶。健儿披发走如风，女哭男啼撼城郭。忆昔江南十五州，钱塘富庶称第一。高门画戟拥雄藩，艳舞清歌乐终日。割臚进酒皆俊郎，呵叱闲人气骄逸。一朝奔进各西东，玉斝金杯散蓬荜。清都太微天听高，虎略龙韬缄石室。长夜风吹血腥入，吴山浙河惨萧瑟。城上阵云凝不飞，独客无声泪交溢。

此诗一开头所写，是战祸给予杭州人民的苦难。"忆昔"八句，写杭州的今昔对比，其中蕴含无穷感慨。"清都"二句追溯其原因：最高统治集团不了解实际情况，不对作乱者积极讨伐，却一意招抚。"长夜"二句进一步点明这种苟安政策的后果。末二句归结到自己的悲愤：他的"泪交溢"既是对人民的同情、对繁荣社会的被破坏和统治集团的腐朽的悲惋，同时也是对自己在现实中不被理解、无法发挥作用的处境（如同"独客"一词所暗示）的愤悒。可以说，这样的内容乃是刘基在元代所作诗篇的主调，只不过有些作品偏重于其中的一个方面，有些偏重于另一方面。

就刘基此类诗篇的艺术特色说，则正如前引王世贞《艺苑卮言》所言，以"声气之雄"见长。这既缘于其自身精神的亢奋，也得力于其诗歌的艺术形式。就拿这首诗来看，作为诗人自我形象的"独客"，是一种高出于"清都太微"（喻朝廷）的存在，对后者加以批判甚至挖苦。这种把自我置于现实和群体之上的构想，自具一种高昂的气势。同时，此诗即使是写悲惨的情景，所取意象也壮阔、有力。如"女哭男啼撼城郭"，后三字就很具力度。又如"吴山浙河惨萧瑟"，前四字即是一种雄浑的景观。但就以上两点比较而论，在当时的特定情况下，高视自我是更为重要的；必须具有这样的心胸，才能建构如此的艺术形式。而在这一点上，我们可以看到高启与刘基的相通之处。不过高启更注重其个性的不受压抑，刘基则更倾向于发挥其个人的力量以成就一番事业。

在刘基作于元末的诗歌中，即使是一般性的赠答之作，也常流露出类似的悲愤。现引其与《琵琶记》作者高明的唱和诗一首为例：

> 吴苑西风禾黍黄，越乡倦客葛衣凉。楸梧夜冷乌惊树，霜露秋清蜂闭房。天上出车无召虎，人间卖卜有王郎。干戈满目难回首，梦到空山月满堂。（《次韵高则诚雨中三首》之三）

然而入明以后，刘基的诗却失去了原有的锋芒。虽然偶或也有前引那样对明初暴政加以讥讽的诗，但更多的却是一种植基于对人的力量的怀疑的无可奈何心情的写照。在这方面最值得注意的是《过苏州》九首：

姑苏台下垂杨柳，曾为张王护禁城。今日淡烟芳草里，暮蝉犹作管弦声。

姑苏台下垂杨柳，落叶萧萧日暮风。天地山河有真主，迎来送往总成空。

忆昔吴宫无事时，满城杨柳舞西施。如今柳尽西施死，恨杀当年陌上儿。

陌上清歌最可听，谁知此是断肠声。就中更有《杨枝》曲，恨杀昏鸦及晓莺。

虎丘山下月朦胧，阊阖门前动地风。《子夜》一声琴一阕，杜鹃声在碧云中。

灯映前窗纸不鸣，四邻无语犬号声。南阳已起为霖了，何用人间更得名！

满地寒风满面尘，荒烟白草旧通津。晏安酖毒俱亡国，可但西施解悮人？

成败由天众所知，乌江拔剑更何疑？谁言碧海刳蛟手，也学临春井底儿！

小雨如膏渍陌尘，一沟寒碧晓生鳞。馀年已自无多子，更向途中见早春。

他作此诗时，张士诚政权已为明所灭。诗中"张王"即指张士诚而言。很难想像，作为明朝开国功臣的刘基，对于张士诚政权的灭亡竟会产生如此深沉的感慨，真称得上低徊欲绝。诗中虽有"天地山河有真主"之句，似乎在赞美朱元璋；但又说"成败由天众所知，乌江拔剑更何疑"，则失败者也同样是不可一世的英雄，只不过人的力量是这样的渺小，在"天"的面前简直一筹莫展，只能任由摆布。对人的信心既已丧失，高视自我的豪情自不可能存在。于是，王世贞所谓的"声气之雄"，在这里连影子都看不到了。尽管"南阳已起为霖了"一句，意味着他还在自比诸葛亮，而且是事业成功的诸葛亮；但这位诸葛已经默默无闻①，"满面"尘土②，"馀年""无多"，只使人觉得他的可怜。

总之，刘基之所以不对张士诚政权的被消灭感到兴高采烈，却不胜感慨，自以对朱元璋统治的不满为背景。不过，此诗的感人之处并不在其政治性，而在于其所显示的人生的悲哀。以"暮蝉"、"落叶"、"荒烟"、"杜鹃"、"寒风"等意象所组合的愁惨的画面，对读者确有其感染力。可惜的是：在

---

① 所谓"何用人间更得名"，不过是他在人间已经无名的自慰之词。

② "满面尘"一语是借用苏轼《江城子》"尘满面，鬓如霜"之句。

刘基以前的诗人，曾多次唱过类似的悲歌。所以，此类诗篇的创造性，实不如其元末的作品。

但是，随着刘基处境的愈益恶化，他的创造力也就更为衰落了。试看其如下一首：

> 人生多忧患，死去百患消。但恨不便得，无由脱羁镳。浮荣众所贵，何异掠草猋？一生与一死，一夕复一朝。周器忌盈满，老子戒矜骄。园林无恒芳，江海有回潮。委心从大化，庶几永逍遥。（《感春六首》之六）

此诗虽反映出刘基当时的痛苦实已到了求死不得的程度[①]，但若就诗论诗，则除"但恨"二句使人觉得有点奇怪以外，其余都是前人已经说过的意思，毫无动人之处。今天已无法知道这是由于刘基不敢自由地抒写心曲，抑或是由于一直战战兢兢地过日子，心灵已经干涸，再也写不出好诗了。但无论是哪一种情况，都从一个方面反映了朱元璋的统治对文学的扼杀。

下面，对于被王世贞视为高启、刘基在诗歌创作方面的羽翼的杨基、袁凯稍作介绍。

杨基（1326—1378后），字孟载，号眉庵，祖籍嘉定州（今四川乐山），生于吴中。曾被张士诚辟为丞相府记室，不久辞去。张士诚政权灭亡后，被安置临濠，又徙河南。后被任命为荥阳知县。仕途蹭蹬。在任山西按察使时，被谗革职，并被罚作苦工，死于工所。有《眉庵集》。

杨基与高启、徐贲、张羽为诗友，合称吴中四子。徐贲于洪武六年被地方官荐举出仕，曾任河南布政使；因被控告为对过境部队缺乏犒劳，下狱死。有《北郭集》。张羽也因被征辟而出仕，官至太常司丞，兼翰林院同掌文渊阁事。洪武十八年，被流放岭南，半路召还，张羽知道这是要对他严惩，抵京后即投水而死。有《静居集》。从他们的命运，可知刘基慨叹于当时士人还不如秦始皇统治下的读书人可以隐居避祸，确非无因而发。一般认为，以创作成就而论，高、杨较张、徐为优，而杨又较逊于高。

杨基的诗，其佳者多具愤激之气，悲慨之意。其《白头母吟》，实可视为宣

---

① 他之所以不去自杀而只慨叹于"但恨不便得"，当是因这种自绝于圣朝的行为可能给他家属带来极大的祸患。朱元璋信奉"忠臣去国，不洁其名"的原则。他的一个一度颇受信用的臣子曾秉正，在受到革职处分后，因没有回乡的旅费，只好卖掉四岁幼女以作盘缠。朱元璋就以"忠臣去国，不洁其名"为理由，斥责他的这种行为为不忠，并对他处以宫刑（见《明太祖文集》卷七《谕罪人曾秉正》）。刘基在被革去俸禄后，就赶快从家乡赶到京城来向他请罪，此后就一直住在京城，以便于朱元璋对他的监督。朱元璋认为这是符合"忠臣去国，不洁其名"的原则的，对刘基这种行为加以肯定（见成化刊本《诚意伯刘先生文集》卷一）。刘基倘若自杀，自然严重违背了"忠臣去国，不洁其名"的教诫，很可能给他家属带来大祸。

告了一个时代的结束的挽歌。

> 白头母，乌头妇，妇姑啼寒抱双股。妇哭征夫母哭儿，悲风吹折庭前树。家家有屋屯军伍，家家有儿遭杀虏。越女能嘲楚女词，吴人半作淮人语。东营放火夜斫门，白日横尸向官路。母言我侬年少时，夫妻种花花绕蹊。夫亡子去寸心折，花窠花窠成瓦坶。十年不吃江州茶，八年不归姊妹家。兰芽菊本已冻死，惟有春风荠菜花。只怜新妇生苦晚，不见当时富及奢。珠帘台榭桃花坞，笙歌院落王家府。如今芳草野乌啼，鬼火燐燐日未西。侬如叶上霜，死即在奄忽。新妇固如花，春来瘦成骨。妇听姑言泪如雨，妾身已抱桥边柱。总使征夫戍不归，芳心誓不随波去。

此诗作于苏州被朱元璋军攻破以后。篇中不仅写了苏州的残破，人民的苦难，更重要的是：这位“白头母”并不只是哀诉，而是愤怒地控告。像她们这种以种花为业的人家，从朱元璋那样的统治者的狭隘眼光看来，正是不务正业，助长社会的奢侈风气，活该受到摧残。她却理直气壮地说：她家的富有，是凭藉着从青年时期就开始的“夫妻种花花绕蹊”辛勤的劳动挣来的；她还把社会的“富及奢”看作是值得骄傲的事情，并为这种“富及奢”的时代的结束、她的儿媳妇再也不能看到这样的盛况而深感悲哀。这种对“奢”的赞美，是与中国传统的农业社会的观念相对立，也与当时新的统治者的统治准则相对立的，因而较明晰地体现出个人的反抗精神。与杜甫等诗篇里的深受苦难的民众相较，这位“白头母”增加了若干主动性。而诗人则为她制造了一个很好的发言环境，使得她的控告很有说服力。从这一点说，诗人的反抗性也较之杜甫等人增强了。——他是在向社会的最高权威挑战。

这种反抗性也表现在他的哀悼高启之死的诗篇中：

> 《鹦鹉》才高竟殒身，思君别我愈伤神。每怜四海无知己，顿觉中年少故人。祀托友生香稻糈，魂归丘陇杜鹃春。文章穹壤成何用，哽咽东风泪满巾。（《哭高季迪旧知》）

当时明的统治早就稳固。高启为明太祖所杀，他却说高启是才高而殒身，也即意味着那本是一个扼杀人才的政权。他一面勇敢地引高启为同调，一面又公然宣布“四海无知己”，以孤独者的身份反抗社会。此诗虽抒写悲哀，以“愈伤神”、“泪满巾”等词语表达对高启之死的伤痛，但“《鹦鹉》”、“文章”二句的愤激，“每怜”一联的无畏，使全诗骨力坚强，遂能于哀伤中见风力。

然而，这种“四海无知己”的心绪虽然悲壮，却也颇为凄凉。因此，他的有些诗遂不免惆怅欲绝。

云树参差接远汀，隔沙谁识是丰城。芙蓉不禁行人采，薜荔多依古树生。寒店鸡声烟寺远，沧江鸿影暮川晴。欲将三弄桓伊笛，吹向船头唤月明。(《过丰城》)

此种情致，实已开清初王士禛诗的先声。其"寒店"一联，融化古人诗句，又寓怅惘于悠远之景，这也正是王士禛惯用的手法；而此诗的末两句，更不能不使人想起王士禛《秋柳》第一首的结尾："莫听临风三弄笛，玉关哀怨总难论。"虽然一是"欲吹"，一是"莫听"，但相反相成，都是借桓伊三弄以深化自己的愁绪。

袁凯(1310或稍前—?)，字景文，号海叟，华亭(今上海市松江)人。洪武间被征召为监察御史。朱元璋用刑严酷，太子朱标则较宽厚，有一次朱元璋把自己对一批犯人的处理意见命袁凯交给朱标，并让朱标复审，朱标对原定处分多所减轻。朱元璋就问袁凯："朕与太子孰是?"但无论是回答朱元璋对或太子对，都会招来杀身之祸，幸而袁凯还有急智，回答说："陛下法之正，东宫心之慈。"朱元璋对这回答本身无可挑剔，而"以凯老猾，持两端，恶之"(《明史·袁凯传》)。袁凯知道自己处境已很危险，就假装疯癫，得以还乡。有《海叟集》。

袁凯早年以《白燕》诗得名。时在元末，多经丧乱，逃避现实之意甚为明晰，却又不为现实的悲哀所压倒：

故国飘零事已非，旧时王谢见应稀。月明汉水初无影，雪满梁园尚未归。柳絮池塘香入梦，梨花庭院冷侵衣。赵家姊妹多相忌，莫向昭阳殿里飞。

虽在飘零之中，不免哀凄之情，而犹执着于美的寻求。"柳絮"一联，婉丽、清冷兼而有之。末尾自写怀抱，仍具婉约之致。所以，他在元末实在是一个颇具特色的诗人。

然而，经过京师的仕宦生活的打击后，他已生趣毫无。在他的诗里充满了一种厌倦感，只希望不要再受打扰：

白发何烦试鹖冠，清江久欲把渔竿。涓涓浊酒须成醉，嫋嫋晴花已倦看。不忍燕莺频往复，且留鸥鹭与盘桓。东家野老浑知我，日日相过却自欢。(《春日溪上偶书》)

生活已几乎榨干了他的感情，他只能发出一些微弱的呻吟。但较之刘基的《感春》之六，却还多少存在一点希望：伴随着鸥鹭度过自己的余生。

最后简单地谈一谈顾瑛，因为他是由元入明的诗人的又一种类型。

顾瑛(1310—1369)，一名阿瑛，又名德辉，字仲瑛，自号金粟道人，昆山(今属江苏)人。家业豪富，早年即轻财结客，多与文士交游，于杨维祯尤尊崇备

至。杨维祯在元末隐然为东南文坛盟主，在经济上实得顾瑛及倪元镇之助。顾瑛之子顾元臣，曾为元朝水军副都万户，明初被安置临濠，瑛亦随往，不久去世。有《玉山璞稿》、《玉山逸稿》。

《玉山璞稿》所收，皆元末之作。《四库总目提要》评其集中之诗说："清丽芊绵，出入于温岐（即温飞卿——引者）、李贺间，亦复自饶高韵。"颇得其实。今引《以吴东山水分题得阳山》诗为例：

别起高楼临碧溪，绕楼青山云约齐。阳山独出众山上，却立阳湖西复西。天风吹山屼不起，倒落芙蓉明镜里。影娥池上曲栏杆，遍倚秋光三百里。白云不化五彩虹，化为夭矫之白龙。一朝挟子上天去，霈泽下土昭神功。土人结祠倚灵洞，雨气腥翻海波动。纸钱窣窣蜥蜴飞，女巫击鼓歌迎送。兹山本是秦余杭，越兵昼获夫差王。不知谁是公孙圣？空谷答声吴乃亡。只今此地愁云黑，铁马将军金作勒。汉蛇曷识剑雌雄，秦鹿应迷路南北。山下花开一色红，花下千头鹿养茸。衔花日献黄面老，挟群时入青莲宫。闻道青霜落林谷，斤斧丁丁惊鸟宿。千年白鹤忽飞归，失却长松旧时绿。君今坐看楼上头，析韵赋诗浮玉舟。凭高一览青未了，底事仲宣生远愁。明朝更踏东山路，傀儡湖中观竞渡。酒花滟滟泛昌阳，醉归扶上楼头去。

诗中既写阳山的自然景色，又将有关的传说点缀其间。有的传说本具迷离恍惚之姿，如"不知"二句所显示的；再加以在叙述这些传说时的迅疾转换，更使读者有目迷五色的感觉。同时，此诗虽通过历史上的兴衰暗示人事的无常，更以"千年"二句说明自然也非永恒，是以其落脚处仍为及时行乐，但又突出了在这样美好自然风景中的及时行乐生活的可贵可羡，洋溢着乐观的精神，使无常之感为之黯然失色。这也就是此诗的"高韵"之所在。

顾瑛在朱元璋攻克苏州以后，诗风为之一变。作品主要保存在《玉山逸稿》中。传诵较广的为以下几首：

儒衣僧帽道人鞋，天下青山骨可埋。若说向时豪杰处，五陵鞍马洛阳街。（《自题小像》）

柳条折尽尚东风，杼轴人家户户空。只有虎丘山色好，不堪又在客愁中。（《登虎丘有感》之一）

虎丘城外髑髅台，无数红花带血开。静听剑池池内水，声声引上辘轳来。（《登虎丘有感》之二）

第一首虽写今昔盛衰之感，但"天下青山骨可埋"一句，实隐含决不屈服的无畏精神。王世贞《艺苑卮言》卷六引此诗后说："至今人传之。"又说："其于陶靖

节，可谓异轨同操"；当也就其不屈精神而言。至于后二首，显然是对苏州残破的深沉的悲歌，其"无数红花带血开"之句，既是血的控诉，又使人深感恐怖。从顾瑛身上，我们可以看出：诗人的心灵如果不曾受过严重的桎梏而又有相当的才气与素养，那么，随着处境的不同，他既会唱欢乐的歌，也会唱悲哀或愤怒的歌。

但是，随着朱元璋统治的日益巩固，作家的精神枷锁却越来越沉重了。

宋濂与方孝孺

在明初，文人中也有不同于高启等的延续元末文风而积极为明王朝服务的，其最突出的代表为宋濂。但他最后仍遭迫害而死，这就进一步显出了士大夫在明初的悲惨命运。

宋濂(1310—1381)，字景濂，号潜溪。自幼即聪明好学，九岁能作诗。至正年间，元廷曾授以翰林编修之职，辞而不赴任。后应朱元璋征聘，任江南儒学提举，并教授太子朱标经书，被朱标尊奉为师。入明后，官至学士承旨、知制诰、兼赞善大夫。"为开国文臣之首"，"一代礼乐制作，濂所裁定者居多"(《明史·宋濂传》)。洪武十年，致仕还乡。洪武十三年，以其孙子宋慎为逆臣胡惟庸党羽的罪名，慎及其叔璲皆处死刑，宋濂及全家均徙茂州。宋濂于次年死于夔州。而据徐祯卿《翦胜野闻》的记载，宋濂的遭祸，实是因他忘了向朱元璋进献庆贺洪武十三年元日的贺表，朱元璋向当时在朝为官的宋璲、宋慎质问，二人谎说宋濂病得不能写表；朱元璋立即派人调查，发现了真相，本欲连宋濂一并处死，幸而皇后和太子都为他缓颊，宋濂才得免死。他的儿子和孙子的被杀，倒是受了他的牵累。

宋濂在元末，也受其时文风影响。在诗歌方面，如所作《思春辞》(原注："丙申春作。"按，即元末至正十六年)，就与前引刘基的《吴歌》同为秾艳之作："美人别我城南去，几见楼头凉胜。南浦沉书寻素鲤，东风将恨与新莺。丁香枝上同心结，九曲灯前白发明。花托芳魂随鹊梦，草移愁色上帘旌。物华半老燕脂苑，春影轻笼翡翠城。歌扇但疑遮月面，舞衫犹记倚云筝。因弹别鹤心如剪，为妒文鸳绣懒成。宫烛不啼偏有泪，湘桃无语自多情。岩南树密晨乌集，江北潮回暮渚平。幸有梦中能聚首，唤醒恨杀短箫声。"另有《越歌》(原注：约杨推官同赋，八首)，也与此类似。注中的"杨推官"，或即杨维祯。他和维祯为好友，而在一般印象中，宋濂甚似醇儒；故对其何以能与维祯友善，似乎不好理解。而由这一类诗，可知他与维祯实有相通之处。但入明以后的诗，就有了很大变化。颂圣、应酬之作可不置论，就是《送方生还宁海》那样送其得意门生方

孝孺还乡的作品，也充满了"湛恩来九天，悯吾发如银。特敕还故山，许与烟霞亲"及"岂无赠别言，有意须当遵。真儒在用世，宁能滞弥文？文繁必丧质，适中乃彬彬。……道贵器乃贵，奚须事空言？孳孳务践形，勿负七尺身。敬义以为衣，忠信以为冠。慈仁以为佩，廉知以为鞶"之类的句子。性灵的汩没，于此可见。

与诗相比，宋濂的文在当时更受推崇。而其元末和明初的作品，也变化很大。大致说来，其元末所作，尚有不受羁勒的豪气，叙事抒情，不失生动之致。入明之后，则颂圣阐道，拘迫无生气了。

他的元末散文，以《秦士录》最具特色。此篇写秦中狂生邓弼（字伯翊）有绝世之才，慷慨豪迈，怀抱大志，而终不受重用，遂出家为道士，郁郁而死。

> 一日，独饮娼楼，萧、冯两书生过其下，急牵入共饮。两生素贱其人，力拒之。弼怒曰："君终不我从，必杀君，亡命走山泽耳。不能忍君苦也。"两生不得已，从之。弼自据中筵，指左右揖两生坐，呼酒歌啸以为乐。酒酣，解衣箕踞，拔刀置案上，铿然鸣。两生雅闻其酒狂，欲起走。弼止之曰："勿走也，弼亦粗知书，君何至相视如涕唾。今日非速君饮，欲少吐胸中不平气耳。四库书从君问，即不能答，当血是刃。"两生曰："有是哉！"遽摘七经数十义叩之，弼历举传疏，不遗一言。复询历代史，上下三千年，缅缅如贯珠。弼笑曰："君等伏乎，未也？"两生相顾，惨沮不敢再有问。弼索酒，被发跳叫，曰："吾今日压倒老生矣！古者学在养气，今人一服儒衣，反奄奄欲绝，徒欲驰骋文墨，儿抚一世豪杰。此何可哉，此何可哉！君等休矣！"两生素负多才艺，闻弼言，大愧，下楼，足不得成步。归询其所与游，亦未尝见其挟册呻吟也。
>
> 泰定末，德王执法西御史台，弼造书数千言，袖谒之。阍卒不为通，弼曰："若不知关中有邓伯翊耶？"连击踣数人。声闻于王，王令隶人捽入，欲鞭之。弼盛气曰："公奈何不礼壮士？……"王曰："尔自号壮士，解持矛鼓谍，前登坚城乎？"曰："能。""百万军中可刺大将乎？"曰："能。""突围溃阵，得保首领乎？"曰："能。"王顾左右曰："姑试之。"问所须，曰："铁铠、良马各一，雌雄剑二。"王即命给与。阴戒善槊者五十人，驰马出东门外，然后遣弼往。王自临观，空一府随之。暨弼至，众槊并进。弼虎吼而奔，人马辟易五十步，面目无色。已而烟尘涨天，但见双剑飞舞云雾中，连斫马首堕地，血涔涔滴。王抚髀欢曰："诚壮士，诚壮士！"命勺酒劳弼。弼立饮不拜。由是狂名振一时，至比之王铁枪云。

在这两段文字中，写邓弼既鄙视那些"奄奄欲绝"的儒生，又无视尊卑之别，傲

见王侯，均虎虎有生气。写其与五十壮士斗槊，更有龙腾虎跃之势。在这种描写中，充分反映了作者对个人及其力量的重视，与《三国志通俗演义》、《水浒传》对英雄的描写有其相通之处。

然而，倘与高启所作的散文《书博鸡者事》相比较，就可看出二人的区别。

高启所赞美的，是一个"素无赖，不事产业，日抱鸡呼少年博市中，任气好斗，诸为里侠者皆下之"的"博鸡者"。当地的地方长官颇受民众爱戴，但却遭"豪民"诬告，本就对他不满的一位姓臧的监察部门官员就乘机陷害他，使他受到革职处分。民众很愤慨，但无可奈何，于是就请博鸡者出来干预。

> 一日，博鸡者遨于市，众知有为，因让之曰："若素名勇，徒能藉贫孱者耳。彼豪民恃其赀，诬去贤使君，袁人失父母。若诚丈夫，不能为使君一奋臂耶?"博鸡者曰："诺。"即入闾左呼子弟素健者，得数十人，遮豪民于道。豪民方华衣乘马，从群奴而驰。博鸡者直前捽下，提殴之。奴惊，各亡去。乃褫豪民衣自衣，复自策其马，麾众拥豪民马前，反接，徇诸市，使自呼曰："为民诬太守者视此!"一步一呼，不呼则杖，其背尽创。豪民子闻难，鸠宗族僮奴百许人，欲要篡以归。博鸡者逆谓曰："若欲死而父，即前斗；否则阖门善俟，吾行市毕，即归若父，无恙也。"豪民子惧遂杖杀其父，不敢动，稍敛众以去。袁人相聚从观，欢动一城。……
>
> 博鸡者因告众曰："是足以报使君未耶?"众曰："若所为诚快，然使君冤未白，犹无益也。"博鸡者曰："然。"即连楮为巨幅，广二丈，大书一"屈"字，以两竿夹揭之，走诉行御史台。台臣弗为理，乃与其徒日张"屈"字游金陵市中。台臣惭，追受其牒，为复守官，而黜臧使者。方是时，博鸡者以义闻东南。(《凫藻集》卷五)

这里所写的博鸡者，凭个人的力量抱打不平，充分表现出"任气好斗"的特色。以之与宋濂所表彰的"秦士"相比，即可发现：第一，博鸡者的行为已较严重地违背了那个时代的社会规范，而"秦士"的硬拉两个儒生喝酒，以及在德王的阍卒"不为通"时他"连击踣数人"，虽也颇见豪气，但较之博鸡者所为，不免有大小巫之别。第二，博鸡者只是个"不事产业"的"无赖"汉，为上流社会所不齿；"秦士"则不但熟读儒家经传，且具有如下的抱负："今天下虽号无事，东海岛夷尚未臣顺。间者驾海舰互市于鄞，即不满所欲，出火刀斫柱，杀伤我中国民。诸将军控弦引矢，追至大洋，且战且却，其亏国体为已甚。西南诸蛮，虽曰称臣奉贡，乘黄屋左纛，称制与中国等，尤志士所同愤。诚得如鄙者一二辈，驱十万，横磨剑伐之，则东西止日所出入，莫非王土矣。"不但要报效君国，而且要发动战争，使"东海岛夷"与"西南诸蛮"臣服，这也正是秦皇汉武心目中的贤臣，

集权君主的得力鹰犬。——当然，在"狡兔死，走狗烹"时他也许会在劫难逃；但那是另一回事。

总之，就文章本身来看，《秦士录》确是一篇颇具特色的散文，但宋濂在歌颂"秦士"时，特别强调了他的上述特点，而这跟其人明后所写散文的以颂圣阐道为中心，原也不无相通之处。

宋濂在元末所作的另一篇名文《桃花涧修禊诗序》，内容虽与《秦士录》很不相同，但也同样反映了其转变的可能性。那是记叙其与友人至桃花涧修禊的经过，写景色之美与人物的神态都颇生动，较李孝光的《大龙湫记》等篇尤细腻可玩。

> 浦江县北行二十六里，有峰耸然而葱蒨者，玄麓山也。山之西，桃花涧水出焉。乃至正丙申三月上巳，郑君彦真将修禊事于涧滨，且穷泉石之胜。前一夕，宿诸贤士大夫，厥明日既出，相帅向北行，以壶觞随。约二里所，始得涧流，遂沿涧而入。水蚀道几尽，肩不得比，先后累累如鱼贯。又三里所，夹岸皆桃花。山寒，花开迟，及是始繁。旁多髯松，入天如青云。忽见鲜葩点湿翠间，焰焰欲爇，可玩。又三十步，诡石人立，高可十尺余，面正平，可坐而箫，曰凤箫台。下有小泓，泓上石坛广寻丈，可钓。闻大雪下时，四围皆璚树瑶林，益清绝，曰钓雪矶。西垂苍壁，俯瞰台矶间，女萝与陵苕轇輵之，赤纷绿骇，曰翠霞屏。又六七步，奇石怒出，下临小窪，泉洌甚，宜饮鹤，曰饮鹤川。自川导水为蛇行势，前出石坛下，锵锵作环佩鸣。客有善琴者，不乐泉声之独清，鼓琴与之争，琴声与泉声相和，绝可听。又五六步，水左右屈盘始南逝，曰五折泉。又四十步，从山趾斗折入涧底，水汇为潭。潭左列石为坐，如半月。其上危岩墙峙，飞泉中泻，遇石，角激之，泉怒跃起一二丈，细沫散潭中，点点成晕，真若飞雨之骤至。仰见青天镜净，始悟为泉，曰飞雨洞。洞旁皆山，峭石冠其颠，辽夐幽邃，宜仙人居，曰蕊珠岩。遥望见之，病登陟之劳，无往者。（《桃花涧修禊诗序》）

在这样的描写中，读者所感受到的，不只是自然景色本身，更是作者与它的心灵共鸣。诸如"焰焰欲爇"、"泉怒跃起一二丈"之类，更显然是作者赋予自然物以灵性，使之具有生动的神态。所以，这里所需要的，首先是作者的敏锐感应，及其心灵活动的足以接受与容纳此类幽深险峭之美的广大空间。倘将此段文字与下节所引杨士奇《游东山记》里毫无生气的自然描写相比较，对此将会有更明确的了解。

然而，宋濂在这篇中具体地记叙了此行的快乐以后，在将近结尾处却来了

这么一段：

> ……虽然，无以是为也，为吾党者，当追浴沂之风徽，法《舞雩》之咏叹，庶几情与境适，乐与道俱，而无愧于孔氏之徒。无愧于孔氏之徒，然后无愧于七尺之躯矣。可不勖哉！濂既为序其游历之胜，而复申以规箴如此。他若晋人兰亭之集，多尚清虚，亦无取焉。

这一段实在大煞风景。原来，前面所写的这一切美丽、快乐的经过，都是值得检讨的。不过，宋濂自己在游历时，恐怕在脑中也并没有出现过"浴乎沂，风乎舞雩，咏而归"（《论语·先进》）之类的念头。否则，一面游山玩水，一面又老觉得自己的行为愧对孔氏之徒，那就不可能感到愉悦，更写不出上引的那种文字来。

总之，在元代末期，宋濂的思想就存在着矛盾：既有适应当时的社会风气和文风的一面，又受有儒家思想的较深影响。等到社会环境一变，他就很自然地成为醇儒了。

也正因此，他在入明以后的散文，颂圣阐道的气味就极为浓厚。常被称引的《送东阳马生序》、《送陈庭学序》、《阅江楼记》等无不如此。如《阅江楼记》，一开头就说："金陵为帝王之州。自六朝迄于南唐，类皆偏据一方，无以应山川之王气。逮我皇帝定鼎于兹，始足以当之。由是声教所暨，罔间朔南；存神穆清，与道同体。虽一豫一游，亦思为天下后世法。"其结尾又说："逢掖之士，有登斯楼而阅斯江者，当思帝德如天，荡荡难名，与神禹疏凿之功同一罔极，忠君报上之心，其有不油然而兴者耶？"这实在使人觉得肉麻。但他写作此文，是"奉旨撰记"，也许不得不然。那么，像《送东阳马生序》那样不涉及政治性的文章又如何呢？他在自述其早年求学的艰苦后，勉励马生说："盖余之勤且艰若此。今虽耄老，未有所成，犹幸预君子之列，而承天子之宠光，缀公卿之后，日侍坐备顾问，四海亦谬称其氏名，况才之过于余者乎？"对天子所赐的"宠光"，仍然念念不忘。接着又大大歌颂了一通太学的好处，这当然是变相的颂圣：

> 今诸生学于太学，县官日有廪稍之供，父母岁有裘葛之遗，无冻馁之患矣；坐大厦之下而诵《诗》、《书》，无奔走之劳矣；有司业、博士为之师，未有问而不告、求而不得者也。凡所宜有之书，皆集于此，不必若余之手录、假诸人而后见也。其业有不精、德有不成者，非天质之卑，则心不若余之专耳，岂他人之过哉！

其中特别使人感兴趣的，是"凡所宜有之书，皆集于此"一句。换言之，凡是太学所没有的书，都是不宜有的。这确实便于思想统制。

这样的颂圣阐道之作，当然谈不上什么文学特色。不过，宋濂在入明以后

的文章写成这个样子，恐怕也并非完全自觉自愿，而有外界的压力在起作用。他在元代曾经编过自己的文集——《潜溪集》和《潜溪后集》，至洪武十年(1377)又刊刻过《宋学士文粹》。其元末所作的《拟晋武帝平吴颂》(原收入《潜溪集》)，《宋学士文粹》重收时改成了《拟晋武帝武功颂》，文中提及“吴”之处，也都作了改动，如“伐吴”改作“徂征”、“吴王”改作“孙氏”之类。其所以如此，就因朱元璋在做皇帝以前，曾自称“吴王”。这样的修改，显然是为了怕被认为指桑骂槐，惹出祸来。他连旧作都要这样谨慎地修改，写新作时又怎能不小心翼翼呢！

不过，旧作无论怎么修改，总不能很妥帖。所以，后来他编定自己的文集，元末之作索性一律不收。这就是正德间始由张缙为之刊行的《宋学士文集》七十五卷(有《四部丛刊》影印本)。

从宋濂的这种变化中，可知明初的文学是在沿着怎样的方向行进。令人意外的是：其中与主流倾向稍稍有些不同的，倒是宋濂得意门生方孝孺的少量作品。

方孝孺(1357—1402)，字希直，人称正学先生。宁海(今属浙江)人。朱元璋死后，其孙允炆即帝位，孝孺曾任侍讲学士。及至朱元璋儿子朱棣(明成祖)发动武装叛乱，攻破京师，命孝孺起草登极诏书。孝孺勇敢诋斥，被灭十族(九族及学生)，死者达八百七十余人。有《逊志斋集》。

孝孺为宋濂门生。宋濂致仕还乡后，他还特地到宋濂故乡，向宋濂学习，前后共四年。所以，方孝孺受儒家思想影响很深，而且连宋濂早年的那种绮思也没有。不过，他生性倔强，不畏权势，加以在他幼年时期，又发生过改朝换代的巨变，他对皇帝倒也没有看得怎样神圣不可侵犯。从而在他的作品中也存在少量颇具特色的作品。其最著者为《叶伯巨郑士利传》。

叶、郑二人都是对朱元璋的暴政提出批评意见，希望加以改正的，但伯巨死于狱中，士利则“输作终身”。他写伯巨的结局说：

> ……即为书言三事……其语皆切直。上大怒曰：“小子乃何敢疏间吾家骨肉？我见之且心愤，况使吾儿见之耶？速取以来，吾将手射之而啖其肉耳！”伯巨至，丞相乘上喜乃敢奏，诏系刑曹问状，瘐死狱中。

原来，所谓圣明天子，竟是这样一个恶魔式的人物。丞相之所以要“乘上喜乃敢奏”，当是怕朱元璋真的干出“手射之而啖其肉”的事来，那就未免有累盛德了。

方孝孺记此等事，虽甚简短，但从那种冷峭的语气中，读者是可以体会到其勉强压制着的内心激动的。这就与元末文学的注重自我有其相通之处。孝

孺既死，在明初的文坛上就连这样的声音也听不到了。接着而来的，是台阁体的一统天下。

第二节　台阁体的形成

台阁体是明代文学很有影响的流派之一。它的形成虽始于永乐后期，但其渊源实可上溯至明初的江右诗派。倘对江右诗派以及与之同时的另四个诗派的消长情况稍作考察，就可知道台阁体的出现实是明初文化政策的必然产物。

江右诗派及其他

胡应麟曾把明初诗分为五派，说是“吴诗派昉高季迪，越诗派昉刘伯温，闽诗派昉林子羽，岭南诗派昉于孙蕡仲衍，江右诗派昉于刘崧子高”（《诗薮》续编卷一）。这五派的所在，也是当时经济、文化相对发达的地区。诗与文的作家都较为集中。

就经济说，当时最繁盛的除上述的吴、越外，就是岭南。孙蕡所作《广州歌》说：“广南富庶天下闻，四时风气长如春。……峝峨大舶映云日，贾客千家万家室。春风列屋艳神仙，夜月满江闻管弦。”（《西庵集》卷四）可见岭南的繁华。而吴、越、岭南诗派所受的打击，最为惨重。高启被杀，刘基被毒死，已见上述；孙蕡也是朱元璋的刀下冤魂。

孙蕡（1334—1389），字仲衍，顺德（今属广东）人。洪武三年（1370）进士。先后任翰林典籍、平原县主簿、苏州府经历等职，两度受到惩处，后因曾为大将蓝玉所藏画题诗，蓝玉以叛逆罪被杀，当时凡查出与蓝玉有文字往来的，无一幸免。孙蕡也以蓝党的罪名处死。所著有《西庵集》。蕡诗才情、气势虽不如高启、刘基，但承元末诗风的余绪，不乏高致。他在任平原县主簿、被罚做苦工又罢职还乡时，作《还山作》诗，其中说：“迂才忤盛世，复此归敝庐。拉迹近逸民，振衣辞高衢。”傲然不屈之气，充溢字里行间。这与朱元璋所推行的摧残士气的文化政策恰好相反。由此而言，他的被杀实也不算意外。

闽诗派的创始人林鸿，字子羽，福建福清人。少时任侠不羁，洪武初，以荐举官将乐县儒学训导。经七年，拜膳部员外郎。以性格与仕途不合，自免而归。其时年尚未满四十。与闽中高棅等人唱和，称“闽中十子”。有《鸣盛集》。

林鸿的内心，与当时的现实颇有抵触。其《初出秣陵赋得二首》之一说：

"生离死别已声吞,淮水东流万古冤。今夜石头城下月,何人把酒酹诗魂!"从末句来看,大概是悼念高启之作;但他不像杨基悲悼高启之诗那样地在诗题中明白表示,足见他虽忍不住自己的悲愤,但又尽可能地小心谨慎。是以他归乡以后,就徜徉山水,以逃避现实;所谓"予生况多暇,所性乐山水"(《同诸生登纮月兰若》)。这与他任侠不羁的个性其实是不合的,是以他的诗终于走上了模拟的一路——模拟王维、孟浩然、韦应物等人的山水诗。《列朝诗集小传》批评他说:"膳部之学唐诗,摹其色象,按其音节,庶几似之矣。其所以不及唐人者,正以其摹仿形似,而不知由悟以入也。"这准确地说明了林鸿诗的缺陷,但却不能完全报出其病源:违背了诗人自己的个性,是根本无法"由悟以入"的。

林鸿之所以模拟盛唐,当是由于他本是重感情的人,如其《初出秣陵赋得二首》之诗所显示的;而唐诗则是重感情的诗。他在闽地诗坛具有很高声望,"凡闽人言诗者,皆本鸿"(《列朝诗集小传》甲集《林膳部鸿》)。由于他的启发,在福建开启了尊崇唐诗——特别是盛唐——的风气。他的同乡高棅(1350—1423)因此而编《唐诗品汇》,把唐诗分为初、盛、中、晚四期。这在明代诗歌发展过程中产生了重大影响(见下一编)。高棅自述其主张由来说:

> 先辈博陵林鸿尝与余论诗,上自苏李,下迄六代:汉魏骨气虽雄,而菁华不足;晋祖玄虚,宋尚条畅,齐梁以下,但务春华,殊欠秋实。唯李唐作者,可谓大成。然贞观尚习故陋,神龙渐变常调,开元天宝间,神秀声律,粲然大备,故学者当以是楷式。予以为确论。后又采集古今诸贤之说,及观沧浪严先生之辩,益以林之言可征,故是集专以唐为编也。(《唐诗品汇·凡例》)

是以林鸿在诗歌创作上虽乏成就,在明代诗歌史上仍应受到重视。

在明初的诗歌五派中,处境较好的是江右诗派。其创始人刘崧(1321—1381),原名楚,泰和(今属江西)人。七岁就能赋诗。洪武三年(1370),被荐举为职方郎中,迁北平按察副使,被认为有罪而罚做苦工,罚毕还乡。十三年召为礼部侍郎,署吏部尚书,以年老致仕。十四年又召为国子司业,病卒。有《槎翁诗集》。

刘崧本受元末文风影响,其诗丽而不卑,也颇有感时伤事之作。如作于元末的《题余仲扬画山水图为余自安赋》,即是一例:

> 金华仙人余仲扬,笔墨萧飒开老苍。昨看新图湖上宅,烟雾白日生高堂。层峰上蟠石礌礌,绝岛下瞰江茫茫。长松并立各千尺,间以灌木相低昂。松下上人坐碧草,秋影忽落衣巾凉。囊琴未发弦未奏,已觉流水声洋洋。赤城霞气通雁荡,巫峡雨色来潇湘。谁能千里坐致此,欲往久叹河无

梁。风尘涨天蔽吴楚，六年怅望神惨伤。玄猿苦啼岩北树，白雁不到江南乡。赭山焚林绝人迹，如此山水非寻常。此图本为自安写，亦感同姓悲殊方。幽轩素壁泉声动，对此令我心为狂。何由扪萝逐麋鹿，振衣直上云中冈。登临一写漂泊恨，长啸清风生八荒。

"风尘涨天蔽吴楚"等句对当时割据"吴楚"、从事战争的军事集团皆予谴责，其中就包括朱元璋在内。但他"天性廉慎"(《明史·刘崧传》)，入明后就不再有这等诗了。偶有所感，也锋芒尽敛，温柔敦厚。如《姑苏曲》：

姑苏城头乌夜啼，姑苏台上风凄凄。芙蓉露冷秋香死，美人夜泣双蛾低。铜龙咽寒更漏促，手拨繁弦转红玉。鸳鸯飞去屧廊空，犹唱吴宫旧时曲。

此诗当作于苏州被朱元璋军残破之后。其写自然景色的几句，也许具有象征意味，但谁也无法实指。而且就通篇来看，也可理解为一般的怀古诗，其末二句至少在字面上都是针对春秋时的吴国而言。

另一方面，刘崧在入明后还有若干歌功颂德之作。像《大赦恩诏和李子翀二首》等诗，本以颂圣为目的，可不置论。但即使在一些不相干的文章里，他有时也可以加上诸如此类的内容。如在为林鸿《鸣盛集》所作的《序》中，在称赞了一通林鸿的创作实绩后，突然笔锋一转，说是"虽其天资卓绝，心会神融，然亦国家气运之盛，驯致然也"。像这样不失机会地颂赞当代的统治，是在明王朝才出现的新气象。

在明初的五个诗派的首领中，只有他和林鸿得以善终。而林鸿采取的是逃避的态度，只有他才能适应这一可怕的环境。朱元璋对他很赞赏，在洪武十四年任命他为国子监司业时，"赐鞍马，令朝夕见，见辄燕语移时"。他死后，"帝命有司治殡殓，亲为文祭之"(《明史·林鸿传》)。从这里也就可以看到，在当时的严酷统治下能有发展的可能性的文学，只能是这样一类作品。

果然，从刘崧所开创的江右(即江西)诗派中，产生出了以杨士奇为代表的台阁体。《列朝诗集小传》甲集《刘司业崧》论江右诗派的流变说："江西之派，中降而归东里，步趋台阁，其流也卑冗而不振。"这是说得很对的。

台阁体的形成及特色

王世贞说："台阁之体，东里辟源，长沙道流。"又说："文章之最达者，则无过宋文宪濂、杨文贞士奇、李文正东阳、王文成守仁。……杨尚法，源出欧阳氏，以简澹和易为主，而乏充拓之功，至今贵之，曰台阁体。"(《艺苑卮言》卷五)

所谓"东里",即杨士奇;"长沙"则指李东阳。由此看来,"台阁体"实主要指其文章而言。但从上引《列朝诗集小传》甲集《刘司业崧》的文字来看,杨士奇等人的诗也称台阁体,并不只是指文章。

台阁体作家中声望最高的自为杨士奇(1365—1444),其次则为杨荣(1371—1440)、杨溥(1372—1446),故又称三杨。士奇名寓,以字(士奇)行;号东里。泰和人。建文时入仕。永乐帝即位之初,即以士奇入直文渊阁,参预机务。荣字勉仁,建安(今福建建瓯)人。建文二年(1400)进士,授编修。与士奇同入阁。溥字弘济,石首(今属湖北)人,与杨荣同举进士,也任编修,洪熙元年(1425)入内阁。三人皆官至尚书、大学士;士奇居内阁四十余年,杨荣近四十年,杨溥也有二十余年。称他们的诗文为台阁体,既是基于他们的这种身份,同时也由于其作品的特色:多歌功颂德、阐道辅教之作,就是写纯粹的私人生活,也缺乏激情和想像,显得舒缓、平淡甚或冗沓。而这又是与他们的生活环境、政治身份相联系的。

在明王朝正式宣告成立的洪武元年(1368),杨士奇还只是三岁的幼儿,杨荣与杨溥则还没有出生。他们都是在朱元璋推尊程朱理学、实行思想统制的时代里受教育和长大的,其心灵不能不深受禁锢;又在那样专制、独裁的政治环境里能应付裕如,自不可能再有任何锋芒与棱角。那些歌功颂德、阐道辅教的作品已毋庸引用,现在看两首写日常生活的:

> 一命微官万里程,清时行送鲁诸生。天连粤峤孤城险,家渡湘江数口轻。杨柳飞花沾去棹,桄榔杂树隐离情。才高莫叹淹遐僻,政满还来谒圣明。(杨士奇《送向武全吏目》)
>
> 万方人乐太平辰,朝退郊游逸兴新。近郭园林初过雨,向阳花卉更宜春。兰亭觞咏殊同调,茅舍衣冠自绝伦。岁岁有期寻胜赏,载歌《既醉》答皇仁。(杨荣《东郭草亭宴集》)
>
> 半帘晴雪草堂春,石鼎清茶况味真。谁羡名园桃与李,轻车宝马逐香尘?(杨溥《题玉树琼林卷》)

第一首送人去远方作小官,却仍忘不了颂美其所处的"清时"和当今的"圣明"。第二首写郊游,却谆谆地告诫人们:目前能过上这样的幸福生活,完全是靠了伟大的皇帝对我们的恩慈。第三首则是道德的说教,要人们满足于清贫的生活,不去羡慕名园桃李、轻车宝马。其实,这也正是统治者理想中的好百姓:一心感念皇恩,安于贫穷,没有任何非分之求;这才能使大家共乐太平。至于这些诗是否能打动人,那就不必词费了。

当然,也有想写得美一些而并不着重于教育意义的,但受到了禁锢的心灵

很难感受到美，更不能加以表现。例如杨士奇的《发淮安》："岸蓼疏红水荇青，茨菰花白小如萍。双鬟短袖惭人见，背立船头自采菱。"(《明诗纪事》乙籤卷三)无论是写风景或人物，皆板滞平庸，毫无生气，而且不免令人失笑。作者大概遵循"非礼勿视"的圣训，见到船头"背立"着一个女孩子就赶快移开视线，并没有看清楚她在做什么。其实，人"立"在"船头"是无法"采菱"的。何况"背立"的含义也不明白。倘是背对着她自己的船舱，那就是面朝着船行的方向，必将被更多的人——与其船行方向相反的其他船中的和岸上的人——所看到，因而根本不是"惭人见"；倘是背对着船行的方向，就更无法采菱。只要将此诗与六朝以来写采莲、采菱女子的诗和唐、五代、两宋的相同题材的词稍加比较，就可发现，那些作品中的女子大抵是大胆而活泼的。但随着程朱理学的愈益束缚人心，这种活泼大胆就被斥为轻浮，而以羞涩畏怯作为女子的美；于是诗人就按照这样的审美标准来虚构采菱女子的"惭人见"，以致处处扞格不合。

至于台阁体的文章，其歌功颂德、阐圣辅教的现象更为突出。少量不含此类内容的写景抒情之作，也因缺乏热烈的感情、丰富的想像而显得平淡乏味。现引杨士奇《游东山记》中的数段于后。在台阁体中，这是要算上乘的了。

> 是岁三月朔，余三人者，携童子四五人，载酒肴出游。隐溪乘小肩舆，余与立恭徒步。天未明东行，过洪山寺二里许，折北，穿小径可十里，度松林，涉涧。涧水澄澈，深处可浮小舟。旁有磐石，容坐十数人。松柏竹树之荫，森布蒙密。时风日和畅，草木之葩烂然，香气拂拂袭衣，禽鸟之声不一类。遂扫石而坐。
>
> 坐久，闻鸡犬声。余招立恭起，东行数十步，过小冈，田畴平衍弥望，有茅屋十数家，遂造焉。一叟可七十余岁，素发如雪，被两肩，容色腴泽，类饮酒者。手一卷，坐庭中，盖齐丘《化书》。延余两人坐。一媪捧茗碗饮客。牖下有书数帙，立恭探得《列子》，余得《白虎通》，皆欲取而难于言。叟识其意，曰："老夫无用也。"各怀之而出。
>
> 还坐石上，指顾童子摘芋叶为盘，载肉。立恭举匏壶注酒。传觞数行，立恭赋七言近体诗一章，余和之。酒半，有骑而过者，余故人武昌左护卫李千户也，骇而笑，不下马，径驰去。须臾，具盛馔，及一道士偕来。道士岳州人刘氏。遂共酌。道士出《太乙真人图》求诗，余赋五言古体一章，书之。立恭不作，但酌酒饮道士不已，道士不能胜，降跽谢过，众皆大笑。李出琵琶弹数曲，立恭折竹，窍而吹之，作洞箫声，隐溪歌费无隐《苏武慢》，道士起舞蹁跹，两童子拍手跳跃随其后。已而道士复揖立恭曰："奈何不与道士诗?"立恭援笔书数绝句，语益奇。遂复酌。余与立恭饮少，

皆醉。

起，缘涧观鱼，大者三四寸，小者如指。余糁饼饵投之，翕然聚，已而往来相忘也。立恭戏以小石掷之，辄尽散不复。因共慨叹海鸥之事，各赋七言绝诗一首。道士出茶一饼，众析而嚼之。余半饼，遣童子遗予两人。

把这些段落与前引宋濂《桃花涧修禊诗序》的相应段落稍作比较，我们就可发现此篇写得多么平庸。相对于宋濂在那一篇中的写景文字，此篇的写景只能算是记流水账罢了。

也正因此，王世贞说"杨尚法，源出欧阳氏，以简澹和易为主，而乏充拓之功"，实在是说得很对的。欧阳修的散文，包括《醉翁亭记》等名篇在内，因缺乏热烈的感情而显得平淡；其长处是注重结构，层次井然，无枝蔓之病。杨士奇的文章走的也是这个路子，但却已从平淡进到了庸陋。那就因为欧阳修心灵所受的禁锢并无杨士奇之甚，这是从他的词就可以知道的；只不过他把那种能打动人的感情用于词而不表现在散文中。杨士奇则根本缺乏那样的感情。

不过，真是所谓盲者不忘视吧，他在内心深处对那些感情丰富、热烈的作家还是有所羡慕的。到了晚年，整个社会环境较前也有所宽松，他在正统元年(1436)所作《跋复古诗集后》中，竟然赞美杨维祯的"《香奁》诸作"为"天仙语"，并说是"窃恨生晚，不得撰杖履从后也"(《铁崖先生复古诗集》卷六十六附)①。而这也就可见连台阁体作家自己都在向往着另一种文学。

最后需要说明的是：所谓"台阁体"，乃是指创作上与三杨有类似倾向的作家作品。自永乐(1403—1424)后期形成以来，这样的作家作品越来越多，真可谓风靡一时。直到弘治(1488—1505)时期，前七子等倡言复古，情况才有了变化。

---

① 陆容《菽园杂记》不相信此《跋》出于杨士奇手，说是"玩其辞气，断非东里之作，盖好事者盗其名耳"(《明代笔记小说大观·菽园杂记》卷九，上海古籍出版社 2005 年版，第 461 页)。但他举不出确切的证据。这种主观的判定，不足为凭。

第二章　在困境中挣扎的明代前期戏曲和小说

戏曲和小说在元代都有过辉煌的成绩，到明初也已趋于衰落。自明王朝成立以后直到嘉靖时期的一百数十年间，戏曲的逆转趋向十分明显，只有少数作品还能对元杂剧的优秀传统有所保持，但已颇为逊色。在小说领域中，则在这样的长时期里只出现了极少的几种作品。所以，无论小说戏曲都是在困境中挣扎。

第一节　戏　　曲

相传朱元璋很重视和喜欢戏曲，曾称赞过《琵琶记》，并且明初的藩王受封后到封地去时，还赐给他们一千七百种戏曲剧本[①]。这种传说到底有多大的可靠性还不清楚[②]。但朱元璋的儿子、被封为宁王的朱权不但自己写作杂剧，还写了一部研究戏曲的专著《太和正音谱》；朱元璋的孙子、也即受封为周王的朱橚的儿子朱有燉(后来他袭封为周王)写了很多杂剧剧本。这说明在当时的上层中确实存在着爱好和看重戏曲的风气。明成祖朱棣要他的臣子编纂大型丛书《永乐大典》，其中收入了很多戏曲剧本，就是此种风气的反映。

这一情况固然有利于戏曲资料的保存，但对戏曲创作的发展却有其不可忽视的负面影响，导致统治阶层的观念很快地向戏曲创作渗透，而由于朱元璋和朱棣都采取了严酷的思想统制政策，当时整个社会的思想状况都在逆转，统治阶层的观念尤为陈腐。因此，明代初期的戏曲创作较之元代的至少出现了

---

① 分别见田艺蘅《留青日札》及李开先《张小山乐府序》。

② 例如，王国维《宋元戏曲史》就曾指出元代戏曲留存于明初的不可能有这么多(加上明人创作的也不可能达到此数)。

三种后退的情况：第一，宣传妇女的节义的倾向较前强烈。这以前的《荆钗记》中的钱玉莲虽然由于不愿再嫁而自杀，但那是由于被迫去嫁给她所不愿意的人；如没有人迫使她再嫁，她就不会去死。明初的杂剧却宣扬那种纯粹为了守节的死。第二，出现了不少对统治者进行祝颂、庆贺的剧本，这是以前的戏曲所没有的。第三，神仙道化剧的恶性发展。元代的神仙道化剧——例如马致远的《岳阳楼》——多抒写对人生的感慨，而明初的神仙道化剧则多渲染神仙而失掉了人生的感慨。这当与朱元璋及其以后的各个皇帝崇奉方术、迷信神道及由此形成的时尚有关①。与此相应，元代戏曲中所有的积极的内容，在明代初期的戏曲里却大为削弱或消失了。这从我们下面的叙述中可以看到。

由元入明的戏剧作家，有贾仲明、李唐宾、刘兑等，有的在永乐、宣德间仍健在；作为明朝宗室而从事戏曲创作的，有朱权、朱有燉。比起前述的一些作家来，朱有燉乃是后辈；但他却是生活在这一时期的影响最大的剧作家。

元代戏曲的优秀特色，在这一时期仍有所保持的，是其对爱情的讴歌。这方面的代表作家有贾仲明等。

贾仲明(1343—1422后)，一作仲名，号云水散人，淄川(今属山东淄博市)人。在元末曾与罗贯中交游，为忘年交。永乐帝即位前，他曾为其侍从。《录鬼簿续编》或即为他所作，其中保存了若干元末明初的戏曲资料。他所作的杂剧，今存《铁拐李度金童玉女》、《荆楚臣重对玉梳》、《李素兰风月玉壶春》、《萧淑兰情寄菩萨蛮》四种。除第一种为神仙道化剧外，另三种均为爱情剧。最值得重视的为《萧淑兰》。

此剧写萧淑兰热恋其兄友人、也为她家西宾的张世英，但世英却为迂儒，将男女间的私相恋爱视为无耻的事，几次峻拒，并逃离她家。她追求不懈，最后在她哥哥写信给张世英时，她在信封中偷偷塞进了她所作的《菩萨蛮》，以申述她对张世英的爱。不料此事被她的哥哥发觉，幸而她的兄、嫂都通情达理，反而成全了她和张世英之间的婚事。

这一剧本的最突出之处，是写了一个大胆追求爱情、锲而不舍的女性。元杂剧本不乏在爱情上颇有主动精神的女性，《墙头马上》的李千金就是其代表之一。但像萧淑兰那样地在多次遭男方拒绝后仍毫不气沮的，在以前的戏曲中却还没有出现过。写她在遭到拒绝后的语言和心理活动的曲词，也生动而有风趣。例如，她初次向张世英表示自己的爱情时，张世英指责她“不遵父母之命，不从媒妁之言，廉耻不拘，与外人私通”，她反击说：

---

① 关于朱元璋及其以后的明朝皇帝崇奉方术、迷信神道的情况，可参看杨启樵氏《明清史抉奥》(香港广角镜出版社 1984 年版)所收《明代诸帝之崇尚方术及其影响》。

你恼怎么，陶学士、苏子瞻！改不了强文憨醋饥寒脸，断不了诗云子曰酸风欠，离不了之乎者也腌穷俭；想你也梦不到翔龙飞凤五云楼，心不忘鸣鸡吠犬三家店！（〔寄生草〕）

像这样痛快淋漓、大胆泼辣的抢白，也为前所未见，颇能显示萧淑兰的个性和贾仲明的才气。而当她听到张世英在这之后含怒说"早是我哩！他人怎了？全不怕当家尊嫂恶，恩养劣兄严"时，她却又生出了进一步与张世英亲近之意：

这生不心欢，到心慊！早则腾腾烈火飞红焰，将姻缘簿亲检自撕挦。得咱这香腮若共贴，玉体肯相沾，怕甚么当家尊嫂恶，恩养劣兄严！（〔金盏儿〕）

以这样大胆的曲词写如此微妙的内心活动，也颇能显出作者的创造性。

不过，作者写张世英却完全失败了。他依据圣贤的教训，不但一再拒绝萧淑兰的追求，严词斥责，而且确实对她非常恼怒；而作者对他的这种行为又显然持着赞赏的态度，从而与他的肯定萧淑兰形成了不可调和的矛盾。这从此剧的"正名"也可以看出来："张世英饱存君子志，萧淑兰情寄《菩萨蛮》。"

作者之写出这样的男青年，显然是由于他所处的已是大力培养和制造张世英式的人物的社会。肯定萧淑兰是上一时代的余音，赞赏张世英则是此一时代的要求；作者就在这两种思潮中受着挤压。而由于作者的这种矛盾，萧淑兰的性格也就显得不完整。读者不免有点奇怪：像这样的一个女性，怎会如此锲而不舍地爱上那样一个男性呢？若说爱情是盲目的，似乎也盲得太厉害了一些。

但无论怎么说，在这剧本中占主导地位的还是上一时代的余音。他的另两个爱情剧同样如此。《荆楚臣重对玉梳》，写荆楚臣与妓女顾玉香相爱，却受玉香母亲的阻挠，玉香赠盘费给楚臣，让他赴京应试。楚臣走后，她母亲迫她与一个有钱的商人交好，她坚决反抗，最后私自逃走。但在路上受到商人的拦劫，差点送命，幸而这时楚臣已考取为官，及时赶到，两人终得团圆。后来朱有燉的《刘盼春守志香囊怨》，可说是此剧的翻案。《李素兰风月玉壶春》写李斌与妓女李素兰相爱，经过种种波折，终得成功的故事。此剧之值得注意者，在于李斌是以作者友人李唐宾为原型的，而李唐宾即杂剧《李云英风送梧桐叶》的作者①。虽然剧中所写未必都是实事，但也可大致看出李唐宾对爱情的态

① 《录鬼簿续编》称李唐宾作品有《梨花梦》和《李云英风送梧桐叶》，该书作者贾仲明自称李唐宾"与余交久而敬"，可见贾、李二人交往甚密。既如此，贾仲明关于李唐宾生平和著作情况之说当可以信从。

度。《梧桐叶》也正是歌颂爱情的剧本。

李唐宾号玉壶道人，广陵（今江苏扬州市）人。元末曾官淮南省宣使。《录鬼簿续编》称赞他“衣冠济楚，人物风流，文章乐府俊丽”。《梧桐叶》所写，是唐代李云英与其丈夫任继图悲欢离合的故事。任继图不听李云英劝阻，到边塞从军，恰值安禄山叛乱，夫妇消息阻隔。云英得宰相牛僧孺收为义女。要她和自己女儿一起抛彩球招婿，被她拒绝，但同意陪义妹同上彩楼。其时继图考取状元，其友人花仲清也考取武状元；两人在彩楼前经过，牛小姐本将彩球抛给继图，但他因不肯辜负云英，加以拒绝。于是牛小姐与花仲清成婚，任继图也得与云英相认而重圆。剧本的结尾显然受到《拜月亭记》中王瑞兰与其前夫文状元重圆、其义妹与武状元成婚的故事的影响，但此剧之最值得重视的，是其在描写女性对爱情的渴求方面的细腻、深切和曲词的“俊丽”。如第一折写李云英对其丈夫的思念：

〔混江龙〕韶华将尽，三分流水二分尘。闷恹恹人闲白昼，静巉巉门掩青春。白鹦鹉频传花外语，锦鸳鸯将避柳边人。啭晓日莺声恰恰，舞香风蝶翅纷纷，映楼阁青山隐隐，漾池塘绿水粼粼。过节序偏增感叹，对莺花谩自伤神。桃似火，草铺茵，歌声歇，笑声频。则为我眼中不见意中人，因此上今春不减前春闷。流泪眼桃花脸瘦，锁愁肠杨柳眉颦。

（白）当日妾身不合容他去了，致有今日也呵。

〔油葫芦〕悔杀当初不自忖，轻将罗袂分，今日个锦戕无路托鸿鳞。我如今瘦岩岩腰减罗裙褪，他那里急煎煎人远天涯近。昨日是秋，今日是春，叹光阴有尽情难尽，无计觅行云。

〔天下乐〕可正是一样相思两断魂。青也波春，断送了人。叹孤身恰如飞絮滚，虚飘飘离乱人，孤另另多病身，对清风憔悴损。

在这些曲词中，细腻地写了由于韶华易逝而自己青春虚掷的痛苦，实与后来《牡丹亭》中杜丽娘的悲哀相同；所反映的都是女性对爱情的渴求。至于抒情之深细，曲词之美丽，也与《牡丹亭》之写杜丽娘者相通；当然，那是两种风格不同的美。不过，妻子思念自己的丈夫，连封建道德也难以反对，尽管李云英的思念只是从自己的寂寞孤独出发，而未想到丈夫的安危，与贤妻的标准多少有点不合；而汤显祖笔下那个尚无未婚夫的少女也如此强烈地渴求爱情，那就不是封建礼教所容许的了。所以《牡丹亭》只能产生在晚明。

较贾仲明时代略后的剧作家是朱权（1378—1448）。他是朱元璋的第十七

子，封宁王，谥献。号涵虚子、丹丘先生。所作杂剧十二种，今存《卓文君私奔相如》及《冲漠子独步大罗天》两种。

《卓文君私奔相如》写文君私奔司马相如的故事。在这以前，关汉卿等都写过以相如、文君为题材的剧本，惜都亡佚。朱权此剧，对相如有意挑逗文君及文君的私奔都加以赞美，这还是元杂剧的传统。但却安排了一个很有意思的情节：他们在私奔途中，由卓文君驾车。这是由文君自己提出来的："请先生乘车，妾为之御。"并特地说明道："男尊女卑，理之常也。夫唱妇随，人之道也。今先生乘车，妾为之御，斯乃妇道之宜。虽于怆惶之际，焉敢失其义乎?"后来他们被卓文君父亲派来的人追上了，相如束手无策。但卓父在事先曾叮嘱追赶的人，如是相如驾车，就将他们捉回去法办；如是文君驾车，那就放过他们，因为"人于逼迫之际而不失其义者，亦可谓贤矣"。所以追赶的人又终于把他们放了。由此可见，两人之得以私奔成功，是因他们仍然遵守"男尊女卑"、"夫唱妇随"之类大道理。这在剧本中固然是小节，但作为一种考察封建道德怎样在明初戏剧里逐渐加强的资料，却是饶有意味的。

《冲漠子独步大罗天》是神仙道化剧，写冲漠子在吕洞宾和张紫阳点化下终于成道的故事。剧中充满了关于道教的修炼诀窍的叙述和人世不足恋、成仙才快乐之类的说教。例如："这一个家住在金精玉液，这一个家住在玉室丹基，这一个家住在中宫正西。恁三个世不相离。这一个忒温柔从来正直，这一个忒刚强偏好争驰，全凭着黄婆媒合做夫妻。若不是，枉耽阁，一世阻佳期。"(〔十二月过尧民歌〕)这里的所谓"恁三个"，就是道教所谓的婴儿、姹女、黄婆，曲词所说，就是怎样依靠黄婆以调和婴儿、姹女的方法——修仙的关窍。剧本写到这个样子，一点艺术的意味都没有了。

朱有燉(1379—1439)虽是朱权的侄子，其实只比他小一岁。他是朱元璋第五子周王橚的长子，号诚斋。洪武二十四年(1391)被册封为周王世子，洪熙元年(1425)嗣位为王。作有杂剧三十一种。其属于神仙道化剧的，也以宣扬成仙为基调，不过没有像《冲漠子独步大罗天》那么乏味。他还开创了庆贺剧一体。此类作品最早的为《得驺虞》。作于永乐六年(1408)。写永乐二年，因皇帝有道，天下太平，天帝命仁兽驺虞出现。地方官和藩王将它献给朝廷，众百姓欢庆天下太平。这种歌功颂德的戏剧，是元代从所未有的。此外如《群仙庆寿蟠桃会》，写天上群仙庆贺，又下降至中州——周王的封地，对下界(特别是当地)大加赞叹；这其实是对明王朝和皇帝的变相歌颂。此剧作于宣德四年(1429)。

朱有燉杂剧最值得注意的，是有意识的对节义的宣扬。其《赵贞姬身后团圆梦》自序说："宣德八年，岁在癸丑，仲冬之月。予闻执事者言：今秋山东济

宁有军士之妻，因其夫亡而自缢。守志贞烈，为众所称。既而又得杂剧《同棺记》，乃济宁士人为之作也。予以劝善之词，人皆得以发扬其蕴奥，被之声律，以和乐于人之心焉。遂访其事实，执笔抽思，亦制传奇一帙，名之曰《贞姬身后团圆梦》。”足见此剧乃是“以和乐于人之心”为目的的“劝善之词”。剧本写的是：钱锁儿与妻子赵官保本是由双方父母指腹为婚的，其后钱家贫窘，赵母欲将女儿另嫁豪富爿舍，但官保与其父亲深明大义，是以二人终得成婚。不料婚后锁儿又被派往口北操练，官保在家全心全意地侍奉婆婆，坚拒爿舍的调戏。两年后，钱锁儿死在口北，其同伴将骨殖送回家乡。她痛哭一场后，说是“想我夫主在时，尚且有人来说媒，要营勾我。如今夫主亡了，我是个寡妇了，怎生自做得主张？我想好马不鞴二鞍，好女不嫁二夫，今欲寻个自尽……”就把婆婆托给邻居照应，自尽而死（第三折）。她的死，完全是为了“好女不嫁二夫”的道德观念。接着，作者又特地写了第四折：由于她的“贞烈之性，古今罕有”（第四折），她死后，玉帝封她为贞姬，封其夫为义仙，“皆证仙果”（同上）。朝廷也“双表义夫节妇，就着军卫有司月给廪米，养他母亲”。在元代的戏曲中，虽也有少数表章节义的，但从无如此之甚。如前所述，《荆钗记》中的钱玉莲在得到丈夫死讯后的投江自杀，是因其家庭逼她再嫁之故；而官保却是在无人逼迫的情况下就主动自杀的。至于女人在“贞烈”自杀之后能获得这样大的好处，则是元代戏曲中从未出现过的内容。从这里，我们又一次看到了明代初期戏剧与元代的差异。

与此剧相类似的朱有燉另一剧本是《刘盼春守志香囊怨》。也作于宣德八年。写乐户女子刘盼春与周恭相爱，欢好数月，后因周恭受其父母拘管，不能再来，盼春的母亲要她接待富商陆源，盼春不愿，与其母亲大闹一场，遂自缢而死。

这种女儿已有所爱、母亲却逼她另接富商的情节，在贾仲明《荆楚臣重对玉梳》中已出现过；不过贾剧中的女儿以出走来反抗，此则以死来反抗。同时，前者的出走是基于爱情，后者的死因却主要是为了当“烈女”，“守清名”。下引的是刘盼春自杀前所唱的曲词：

> 罢罢罢，向人间拼舍了情郎分，到身后标题个烈女魂。我实是立心贞，出言准，守清名，志坚稳；不由我气长吁，泪偷揾，湿香腮，淡脂粉，鬅乌云，玉钗损。禁不得薄嫌嗔，受不得子弟窘，因此上一世儿尽节向一个郎君，不强似做那等杂不剌的众人妻到折了本。（第三折〔黄钟尾声〕）

为了强调刘盼春的节烈，作者又特地安排了第四折，由白婆儿——实际上是作者的代言人——对她加以表扬，说她是“有羞耻，有志气，生成知道三纲五

常之人”，并把她与另一妓女、为所爱者抛弃而自杀的谢桂英相比较[①]，说是“桂英有甚打紧？不在话下”。理由是：

> 说起那谢氏当年，先为迎送，多曾经变，偏怎生到王魁才肯把心专？便做是二十为娼，三十自尽，也曾有十年姻眷。桂英死有甚希罕？他多管为五花封诉屈声冤？（〔甜水令〕）
>
> 争如这刘盼春节义双全？他拼了个十八岁娇容，做了那五百载因缘。恰便似粪壤上灵芝，鸦窠中彩凤，浊水内红鸳。怕不他今世里缘薄分浅，乞求得再生来美满团圆。标题在月户云轩，声名满汴水梁园，出色与锦阵花营，流芳入黄卷青编。（〔折桂令〕）

这就是说，谢桂英在与王魁相爱以前已接过客，失过节，后来的自杀也不是为了守节，所以“桂英死有甚希罕”，“不在话下”。必须像刘盼春这样，一生只与一个人相好，别人再要她接客时她就死，那才应该大大表扬。在社会将许多女性迫入教坊、乐户沦为男性的泄欲工具——有些还是皇帝把她们送进去的[②]——以后，封建道德又要她们从一而终，赶快自杀。从这里也就可以懂得鲁迅为什么要把“仁义道德”归结为“吃人”。不过，在戏曲史上，这样的作品也是从明代才开始出现的。

而且，由于元曲的影响，即使是朱有燉，在其他的戏曲剧本里也有对并不从一而终、但后来却忠于其所爱者的妓女加以表彰的，《李亚仙花酒曲江池》就是这样。那就与贾仲明的《荆楚臣重对玉梳》相仿了。

现在，回过头来简单地谈一谈与贾仲明基本同时的刘兑。他的《金童玉女娇红记》在宣德十年——即朱有燉写了《赵贞姬身后团圆梦》、《刘盼春守志香囊怨》的二年以后——才首次刊行，可能写成较晚。

这是根据元代文言小说《娇红记》改编的。其所不同于小说的主要是：剧本先说明男女主人公是金童玉女下凡，而且女主人公的父亲比小说所写的开明，那聘定了娇娘的男方也很好，竟然同意退婚，所以娇娘与申生在生前结成了夫妇，后来又一同回归仙班。这样一改，原作的悲剧性被完全破坏了，娇娘与申生的为礼教所不容的爱情，也因两人是谪下凡尘的金童玉女之故，得到了一件天然的保护衣。在这些地方都可看出时代的印痕。而其表现爱情的曲词，也已不可能蕴有打动人的深情了。

---

① 此处所说的谢桂英，当即关于王魁的传说中被王魁所抛弃的人。

② 例如，永乐帝就把忠于建文帝的臣子齐泰、黄子澄、茅大芳等人的妻女打入教坊，令她们遭受众多男性的凌辱。

第二节 小 说

明代初期的小说能继承元代传统的，文言作品为《剪灯新话》、《剪灯余话》；白话小说则为施耐庵"的本"《水浒传》。此外，《西游记》旧本不知出于元代抑或明初，也一并在此略作介绍。

《剪灯新话》与《剪灯余话》

元代文言小说的杰构《娇红记》，不仅是对爱情的热情颂赞，其描写的细腻也远胜唐宋传奇。明代初期的文言短篇小说集《剪灯新话》与《剪灯余话》在颂赞爱情方面固然继承了《娇红记》的传统，在题材上且有所开拓；而就描写的细腻说，实不逮《娇红记》。

《剪灯新话》作者瞿佑（1347—1433），字宗吉，号存斋，钱塘（今浙江杭州）人。早年以诗见赏于杨维祯，洪武时曾任仁和、宜阳等县训导，后拜国子助教，升周王府右长史，永乐间以辅导失职下狱，长期谪戍保安州（今河北省涿鹿县）。《剪灯新话》于洪武十一年（1378）间写定。

《剪灯新话》共四卷，二十篇，附录一篇。书中最值得重视的，是关于爱情的小说。其《联芳楼记》与《翠翠传》写市民家庭的女子对爱情的大胆追求，并对她们的才华予以衷心赞美，这在中国的文言小说中都是别开生面之作。如《联芳楼记》中的女主人公薛兰英、薛蕙英，"皆聪明秀丽，能为诗赋"，"时会稽杨铁崖制《西湖竹枝曲》，和者百余家，镂版书肆。二女见之，笑曰：'西湖有《竹枝曲》，东吴独无《竹枝曲》乎？'乃效其体，作《苏台竹枝曲》十章……铁崖见其稿，手写二诗于后，曰：'锦江只说薛涛笺，吴郡今传兰蕙篇。文采风流知有自，联珠合璧照华筵。''难弟难兄并有名，英英端不让琼琼。好将笔底春风句，谱作瑶筝弦上声。'由是名播远迩，咸以为班姬、蔡女复出，易安、淑真而下不论也"。她们不但与当时的诗坛泰斗抗衡并为后者所佩服，而且，在她们的《竹枝曲》中，竟然有"杨柳青青杨柳黄，青黄变色过年光。妾似柳丝易憔悴，郎如柳絮太颠狂"之类的诗，这对于未婚的青年女性来说，更是封建道德所不容许的胆大妄为、不知廉耻的事，何况她们又是良家女子。其后，她们共同爱上了一个青年男子，就主动向他挑逗，并设法把他引进自己的居室；但这却不是不识轻重，而是作了充分的思想准备，正如她们自己所说："妾虽女子，计之审矣。""他日机事彰闻，亲庭谴责，若从妾所请，则终奉箕帚于君家；如不遂所图，则求

我于黄泉之下，必不再登他门也。”至如《翠翠传》中的翠翠，在尚未长成时，就与邻居、同学金定相爱，并私订为夫妇。至十六岁时，父母为其议婚，她“辄悲泣不食。以情问之，初不肯言，久乃曰：‘必西家金定。妾已许之矣。若不相从，有死而已，誓不登他门也。”这与薛家姊妹的勇于追求爱情实为同一类型，而且，翠翠也能写诗词和骈文，同样是才女。尽管在南宋末的《张浩》篇中，已出现过主动、大胆地追求爱情的李氏女子，但那一篇不仅存在着不合情理的幼稚想法，而且女主人公的形象远不如这两篇丰满。——在《联芳楼记》中是对薛氏姊妹的才华的强调和通过《苏台竹枝曲》所反映的她们的无视世俗的精神；在《翠翠传》，则除了写她的才华外还写了她后来的悲惨遭遇。

她的遭遇是这样的：元代末年，张士诚作乱，她为其部将李将军所掳掠。金定辗转寻妻，终于在湖州找到了；但她已为李将军姬妾，只能假托为她的兄长，充当将军的记室。她私下给他寄了一首诗：“一自乡关动战锋，旧愁新恨几重重。肠虽已断情难断，生不相从死亦从。长使德言藏破镜，终教子建赋游龙。绿珠碧玉心中事，今日谁知也到侬。”金定得诗后，自知此生已无团圆之望，“遂感沉痼”。她向将军请求，才能前去探视，“翠翠以臂扶生而起，生引首侧视，凝泪满眶。长吁一声，奄然命尽。”他死后，翠翠为他送殡，“是夜得疾，不复饮药”，临死前要求把她的遗体葬在金定墓侧，算是完成了“生不相从死亦从”的愿望。所以，此篇不仅写了她在追求爱情方面的勇敢，也写了她在面临生死考验时的软弱，以及与此同时存在的对爱情的坚贞和痛苦。因此，此篇和《联芳楼记》都有《张浩》所不可企及的内容，较之《娇红记》，在题材方面显然也有所开拓。但描写较粗率，如写金定与翠翠的死别，只有上引的那么简单的几句，就是显例。

与《翠翠传》后半篇相似的精神，也存在于作为该书附录的《秋香亭记》中。该篇写元末商生与其表妹采采自幼相爱，双方家长也有意把他们结为夫妇。但由于元末的动乱，两家音耗隔绝；经过十年，才重新联系上，其时采采已与别人结婚，并有了孩子。她给他一封信和一首诗，信中自述其艰困说：“欲终守前盟，则鳞鸿永绝；欲径行小谅，则沟渎莫知。不幸委身从人，延命度日，顾伶俜之弱质，值屯蹇之衰年，往往对景关情，逢时起恨。虽应酬之际，勉为笑欢；而岑寂之中，不胜伤感。追思旧事，如在昨朝。华翰铭心，佳音属耳。半衾未暖，幽梦难通，一枕才欹，惊魂又散。视容光之减旧，知憔悴之因郎；怅后会之无由，叹今生之虚度。”商生十分伤感，和了一首诗，结以“惟有当时端正月，清光能照两人边”之句，“并其书藏巾笥中，每一览之，辄寝食俱废者累日”。像这样地写情人隔绝后的痛苦，体现了对人的复杂性的某种程度的理解：女性（也包括男性）在某种特定情况下不得不与别人结婚，但其心底仍然深爱着原先的情

人或丈夫，而对方也同样深爱着她。这样的作品的出现，也正是对于传统的道德的某种背离。

《秋香亭记》所写，大概是以瞿佑自己的爱情生活为原型的。《剪灯新话》卷首瞿佑"乡友"凌云翰《序》说："至于《秋香亭记》之作，则犹元稹之《莺莺传》也。余将质之宗吉，不知果然否？"因元稹《莺莺传》为自述其遭遇之作，从宋代起已广为人知；所以凌云翰在这里实际是暗示《秋香亭记》中也有瞿佑自己的影子。

此外，《剪灯新话》中的《华亭逢故人记》也是值得重视的作品。该篇写松江士人全、贾二子"皆富有文学，豪放自得"，"以游侠自任"，在元末曾协助张士诚反对朱元璋，兵败自杀。后来，二子的友人石若虚遇到了他们的鬼魂，一时忘记他们已死，就相互聚谈。二人在谈话中，豪气不减往昔，说是"大丈夫死即死矣，何忍向人喉下取气耶"，并对历史上那些作过一番事业、失败后又为企求活命而宁愿忍受屈辱的人大肆讥笑；但在他们的诗中，又不禁满怀伤感："一片春光谁是主，野花开满蒺藜沙。""生存零落皆如此，惟恨平生壮志违。"以致"若虚骇曰：'二公平日吟咏极宕，今日之作，何其哀伤之过，与畴昔大不类耶？'"像这样地写失败英雄的悲壮情怀及其内心的矛盾，也为以前所未见。

《剪灯新话》在瞿佑生时已"为好事者传之四方"（瞿佑《重校剪灯新话后序》），在其死后，"不惟市井轻浮之徒争相诵习，至于经生儒士，多舍正学不讲，日夜记意，以资谈论"（《英宗实录》卷九十）。它对后世的白话小说也很有影响，如书中的《三山福地志》、《金凤钗记》、《牡丹灯记》、《翠翠传》等皆为通俗白话小说所取材；而如《渭塘奇遇记》之写男女情侣梦魂相感应，也为《聊斋志异》所借鉴。

李昌祺《剪灯余话》的出现，也正是《剪灯新话》影响深广的表现之一。

《剪灯余话》正文四卷，二十篇，附录《贾云华还魂记》一篇。李昌祺（1376—1452），名祯，以字（昌祺）行，庐陵（今江西吉安）人，永乐二年进士。曾任广西、河南左布政使。自入仕以来，曾两度罚做苦工。其《剪灯余话》的《序》说："往年余董役长干寺，获见睦人桂衡所制《柔柔传》，爱其才思俊逸，意婉词工，因述《还魂记》拟之。后七年，又役房山，客有以钱塘瞿氏《剪灯新话》贻余者，复爱之，锐欲效颦；虽奔走埃氛，心志荒落，然犹技痒弗已。受事之暇，捃摭谀闻，次为二十篇，名曰《剪灯余话》，仍取《还魂记》续于篇末。"由此可见，此书正文及附录均为"效颦"之作。

但正因其为"效颦"之书，也就缺乏创造性。其中较值得注意的，是写恋爱之作，而仍不免使人想起《剪灯新话》。如《凤尾草记》写龙生与其表妹祖氏女

相爱，但不能成婚，祖女终于自缢而死。这很容易使人想起《秋香亭记》。而且，祖女生前，曾与龙生在凤尾草侧定情，而商生与其表妹也曾于桂花树下“语心”。又如《秋夕访琵琶亭记》，写沈韶与伪汉陈友谅的婕妤郑婉娥鬼魂相爱四年，缘尽而别；而《剪灯新话》的《滕穆醉游聚景园记》写滕穆在聚景园与宋理宗时的宫人卫芳华相爱，经过三年，也缘尽而别。至其描写的粗率，也同于《剪灯新话》。

《剪灯余话》之描写较为细腻的，是其附录《贾云华还魂记》。李昌祺自己说那是模拟《柔柔传》的；而《柔柔传》今已不可得见。不过，就其故事框架来说，与《娇红记》颇有相似之处：作品中男女主人公的父母为通家之好，男主人公寄居女主人公家中，彼此相爱，但为女方尊长所阻，女主人公被迫自杀。这些都类似于《娇红记》；唯一不同的，是女主人公死后又还魂，终于团圆，这是其创造，也是败笔。至于其中的细节，也颇有近于《娇红记》的。如二人相约私会，但男方被别人灌醉，女方去时只得废然而返，这也是《娇红记》中已出现过的。何况作者在该篇中两次提到《娇红记》，可知他是看过这一作品的。不过，他既自说是拟《柔柔传》，为什么又与《娇红记》如此相似呢？曾有研究者推测，可能《柔柔传》也是模拟《娇红记》的。

但尽管如此，《剪灯余话》对后世也仍有影响，其《芙蓉屏记》、《秋千会记》、《田洙遇薛涛联句记》等均为后来的通俗白话小说所取材。

这两部短篇文言小说集虽然艺术成就有所不同，却都与当时占主流地位的思想之间存在着程度不同的矛盾。是以桂衡在洪武年间为《剪灯新话》作《序》说：“……子厚作《谪龙说》与《河间传》等，后之人亦未闻有以妄且淫病子厚者，岂前辈所见，有不逮今耶？亦忠厚之志焉耳矣。余友瞿宗吉之为《剪灯新话》，其所志怪，有过于(《谪龙说》)马孺子所言，而淫则无若河间之甚者。而或者犹沾沾然置喙于其间，何俗之不古也如是！”这意味着此书在洪武时就已遭到非议。至正统七年(1442)，国子监祭酒李时勉上言：“如《剪灯新话》之类”，“若不严禁，恐邪说异端日新月盛，惑乱人心，实非细故。乞敕礼部行文内外衙门及提调学校佥事御史并按察司官巡历去处，凡遇此等书籍，即令焚毁。有印卖及藏习者，问罪如律。庶俾人知正道，不为邪妄所惑”(《英宗实录》卷九十)。结果就按照他的建议办理，《剪灯新话》遭到了禁止。至于《剪灯余话》，本是《剪灯新话》的同类作品，照理也该严禁；不过当时到底是否遭禁，现在已难以查考，而李昌祺由于此书受到非议，则是确切无疑的。《列朝诗集小传》中的李昌祺传说：“……效瞿宗吉《剪灯新话》，作《余话》一编，借以伸写其胸臆；其殁也，议祭于社，乡人以此短之，乃罢。”(乙集《李布政祯》)

施耐庵"的本"《水浒传》与《西游记》

今天所见的罗贯中编次《水浒传》，乃是"施耐庵的本"（见高儒《百川书志》）。罗贯中所撰《三国志通俗演义》成书于元代，而今本《水浒传》四十四回写杨雄、石秀故事，杨雄有"我与你军卫有司，各无统属"之语。这绝不可能出于在元代已写过《三国志通俗演义》的罗贯中之手，否则他不可能不知道这种"军卫有司，各无统属"乃是明朝才有的情况，在这以前，地方上并无"军卫"。何况在这一部分中，把杨雄所在的蓟州作为宋朝的辖土，而写宋江征辽的部分，则将蓟州作为辽的所辖，故有"仍将夺过檀州、蓟州、霸州、幽州，依旧给还大辽管领"（八十九回）之语。可见写杨雄、石秀的这一部分与后来写征辽的部分并非出于一人之手[①]。换言之，《水浒》中写杨雄、石秀在蓟州故事的这一部分，可能是"施耐庵的本"所加上去的。总之，"施耐庵的本"《水浒传》的形成，大概在洪武末期至永乐时期（这是依据七十二回"宋江、柴进扮作闲凉官"的这种描写所作的推定，见上一编中关于《水浒传》的部分）；至于它较罗贯中原来的本子异同如何，则是一个还待探索的问题。

此外，再简单地谈一谈《永乐大典》本《西游记》。

在《永乐大典》第一三一三九卷中，收有一段出于《西游记》的《梦斩泾河龙》故事，大意是：泾河龙王听一占卜先生说，来日有雨，而且明说"辰时布云，午时升雷，未时下雨，申时雨足"，共下"三尺三寸四十八点"；龙王就与他打赌，若次日不下雨，占卜先生需罚银五十两。不料龙王很快就接到了玉帝要他降雨的圣旨，降雨的要求与占卜先生所说一样。龙王为了赢得东道，故意改了下雨的时间和分量，因而犯了天条，理当斩首。占卜先生又指点龙王去请求唐太宗帮助，并得到了太宗同意，不料仍被杀了。这一故事也见于万历刻本《西游记》；同时，这仅是唐僧西天取经（也即"西游"）的一个引子，若无其后的一系列取经故事，仅仅这一节是不可能被称为《西游记》的。由此可知，在编纂《永乐大典》期间，西游故事已颇为丰富。但这些故事到底形成于明代初期还是元代，现在也已不可知了。

---

① 曾有研究者认为，《水浒》中的征辽部分是嘉靖时郭勋本所加，这是一种误解。见章培恒《关于〈水浒〉的郭勋本与袁无涯本》（收入岳麓书社 1992 年版《献疑集》）。

第　七　编

近世文学

复兴期

概　　说

从明代弘治(1488—1505)时期开始,中国近世文学进入了复兴期;它一直延续到万历(1573—1620①)中期。大致说来,在这一时期的文学中,个人与环境的冲突——或者说环境对于个性的压抑——以及人的复杂性得到了进一步的表现;以这一时期的《西游记》、《金瓶梅词话》及以后的《儒林外史》、《红楼梦》为代表的白话小说成为成就最突出的文学样式;这同时也就意味着白话正在文学中逐步扎根。以上三点显示出文学是在朝着五四新文学的方向发展。但直到清末,我国文学仍与五四新文学存在着相当的距离,是以鲁迅等人只有从域外吸取了很多营养以后才写出了被称为新文学的作品。这种局面的形成,就文学本身来说,一方面是明初以来所遭受的巨大挫折使得直到元代为止仍不弱于世界上其他国家的我国文学在百年左右的时间里走上了一条与西方国家的文学发展相反的道路:西方的文艺复兴运动当时正在不断地扩展和深入,我国的文艺园地却经历着前所未有的荒凉与萧索;另一方面是进入了复兴期后我国近世文学的行进仍一再发生曲折。它在万历时期形成了高潮,但从万历三十年(1602)前后就开始回落。从那以来文学的发展就长期处于徘徊状态,直到乾隆(1736—1795)中后期才又重振。这就使近世文学的发展在总体上更趋迟缓。

明代中后期的思想演化与异端人格的涌现

我国文学在这一时期的发展,是与经济、思想的演进同步的。

就明代中后期的经济说,从正统(1436—1449)时期起城市经济已从明初的破坏中逐渐恢复,至弘治时其繁荣程度已超过历史上的任何一个时期。到

① 万历皇帝于1620年去世,此年本应是万历四十八年;但继承皇位的朱常洛(光宗)也在同年去世,所以这一年就被作为光宗泰昌元年。

嘉靖、万历间就更为富庶。这倒不是政府采取了促进城市经济的政策，只不过自洪熙(1425)以来不再蓄意打击，因而经济得以在较少阻碍的情况下自然地成长。

与此相应，市民阶层的力量也随之复苏和进展，并日益作用于文化(这里指狭义的文化)。弘治、正德时期在文坛上异军突起的前七子首领李梦阳，就是商人的孙子①。在他的集子中有好些为商人所写的作品②，而且有的商人同时也是诗人③；这一方面显示了李梦阳的文学创作与商人的联系，另一方面也说明了市民介入文学的队伍正在扩大④。晚明时期新思潮的最突出代表李贽，也是商人的孙子⑤。他说："且商贾亦何可鄙之有？挟数万之赀，经风涛之险，受辱于关吏，忍诟于市易，辛勤万状。所挟者重，所得者末。然必交结于卿大夫之门，然后可以收其利而远其害……"(《焚书》卷二《又与焦弱侯》)由这些与传统的崇本抑末、鄙视商贾的意见截然相反的主张，实不妨将他视为商贾的代言人。总之，从弘治到晚明时期的文化发展中，市民的影响显然是重要的促进因素。

这种促进作用，从明代中后期的思想演化中也可看出。在明代中后期的思想界，王守仁的学说具有显要地位。但那本是具有两重性的学说，正如谈蓓芳氏在《中国禁书简史》第五章所指出的："王阳明提倡'良知'，认为：'知是心之本体。心自然会知，见父自然知孝，见兄自然知弟，见孺子入井自然知恻隐，此便是良知，不假外求。'(《传习录》上)这本是要证明封建的伦理道德是符合人的自然本性的，但同时也就高度肯定了人的自然本性，把基于自然本性的'知'(即所谓'心自然会知')当作了应该发扬的'良知'。在确定了这样的前提之后，如果一旦发现了人的自然本性不是孝弟或不单是孝弟，而历来被封建伦

---

① 见李梦阳《空同集》所收《族谱》的《大传第四》。

② 关于此点，大概是日本吉川幸次郎氏最早注意到。他在1960年发表于《立命馆文学》第180期的《李梦阳の一側面》(中译文收入章培恒等译、安徽文艺出版社1986年版及复旦大学出版社2001年版《中国诗史》)中就已指出：李梦阳的《梅山先生墓志铭》、《祭鲍子文》、《明故王文显墓志铭》、《潜虬山人记》、《缶音序》、《方山子集序》、《方山子祭文》、《赠豫斋子序》、《赠汪时嵩序》、《汪子年六十，鲍郑二生绘图，为之序》、《鲍母八十寿序》、《鲍允亨传》都是为商人而作。

③ 如《梅山先生墓志铭》中的梅山先生(鲍弼)、《缶音》的作者余存修、《方山子集》的作者郑作。

④ 在李梦阳笔下的市民诗人余存修等，都只是普通的商人，而元末从事文艺活动的顾瑛、倪元镇则是上层市民。这种变化，意味着市民中参与文学创作者的队伍的扩大。

⑤ 张建业氏《李贽评传》修订本(福建人民出版社1992年版)据1974年在福建南安发现的《明故处士章田暨配丁氏、媵张氏合葬墓志铭》中记述章田兄弟四人及其父竹轩公情况的"四人自少长暨娶，同室共炊，家庭迄无间言。厥后食指蕃滋，庐舍湫隘，竹轩公始命析箸分居，公乃侨南邑小郡，赁庑贸贸"等语，推断"竹轩也应该有一定的小商资本"(第20—21页)。竹轩即李贽祖父，章田是其次子，也即李贽的叔父。

理道德所否定的种种欲望——诸如‘好货’、‘好色’等等——倒是符合人的自然本性的，那么，这种欲望也就成了应该发扬的‘良知’了。”[①]而在把王阳明学说引向另一种思路方面起作用最大的，就是商人的孙子、并可视之为商人代言人的李贽。他是作为阳明学派中的健者而现身的。他说：

> 如好货，如好色，如勤学，如进取，如多积金宝，如多买田宅为子孙谋，博求风水为儿孙福荫，凡世间一切治生、产业等事，皆其所共好而共习，共知而共言者，是真迩言也。(《焚书》卷一《答邓明府》)
>
> 夫唯以迩言为善，则凡非迩者必不善。何者？以其非民之中，非民情之所欲，故以为不善，故以为恶耳。(《道古录》卷下)
>
> 夫天下之人不得所也久矣，所以不得所者，贪暴者扰之，而仁者害之也。仁者以天下之失所也，而忧之，而汲汲焉，欲贻之以得所之域。于是有德礼以格其心，有政刑以絷其四体，而人始大失所矣。
>
> 夫天下之民物众矣，若必欲其皆如吾之条理，则天地亦且不能。是故寒能折胶，而不能折朝市之人，热能伏金，而不能伏竞奔之子。何也？富贵利达所以厚吾天生之五官，其势然也。是故圣人顺之，顺之则安之矣。(《焚书》卷一《答耿中丞》)

把人们“所共好而共习，共知而共言”的东西视为“民之中”，“民情之所欲”，这是很容易理解的；而对于“民情之所欲”的东西全都视为善，不承认其中还存在着必须克服的“人欲”，则显然是以王阳明“心自然会知”的“良知”说为依据的。这样，他就把阳明学引到了符合市民要求的方面，不但把“好货”、“好色”等欲望作为“迩言”——“善”，公然肯定了对“富贵利达”的追求，并且明确地指出，其追求的目的在于“厚吾天生之五官”；而对于以“德礼”、“政刑”来束缚人的身心则加以反对。值得注意的是：道家也是反对“德礼”、“政刑”的，但与此同时，他们又企图尽量限制甚至反对“厚吾天生之五官”的欲望。所以，李贽的这种观念，既截然有别于以“德礼”、“刑政”相标榜的儒家思想，也显与老庄之说相抵触：他所期望的，是人的官能享受、男女之欲(“好色”)、上进要求(“勤学”、“进取”)、对后代的爱护和关心(“为子孙谋”)都得到社会的承认，让人们得以自由地去争取其实现，对人们的心灵也不加以束缚。这无疑是当时市民意识的体现，与资本主义初期的启蒙思想也有相通之处。

不过，李贽的这种思想在明代中后期并不是突然产生的，在他以前已有了

---

① 《中国禁书简史》，陈正宏、谈蓓芳等著，载安平秋、章培恒主编《中国禁书大观》，第79—80页。

若干类似的思想成分。例如，李梦阳就曾说过："孔子曰：'不义而富且贵，于我如浮云。'汉以下儒者只言富贵如浮云。过矣。"(《空同子·论学》下)他反对汉以来儒者的鄙视富贵本身，这与李贽肯定人们对"富贵利达"的追求可谓异曲同工；与李梦阳基本同时的唐寅说："食色性也古人言，今人乃以之为耻。"(《默坐自省歌》)这与李贽的肯定人的欲望也可谓殊途同归，因为他同样把"食色"之类的欲望视为人的本性。需要指出的是："食色性也"本是孟子的论敌告子的话，孟子特地对此作过批判(见《孟子·告子上》)。唐寅则公然站在告子一边，这本身就是对儒家"德礼"的反叛。总之，从进入近世文学复兴期以来，异端思想就在逐步成长，至李贽而集其大成。

也正因此，这一时期还出现了一个值得重视的现象：士大夫中异端人格的涌现。其特征是：尊重自我、尊重个性，轻视甚或反抗"德礼"。唐寅、祝允明、徐渭、李贽等人都属于这一类，其事迹也传诵较广；此外如李梦阳、王廷陈、常伦、胡缵宗、杨循吉、桑悦、王维桢等都个性突出，在王世贞《艺苑卮言》卷六、卷七中有相当生动的记载。今摘引少许，以见一斑。

> 李献吉(梦阳)既以直节忤时，起宪江西，名重天下。俞中丞谏督兵平寇，……抑诸司长跪，李独植立。俞怪，问："足下何官耶？"李徐答："公奉天子诏督诸军，吾奉天子诏督诸生。"竟出。后与御史有隙，即率诸生手锒铛，欲锁御史，御史杜门不敢应。(《艺苑卮言》卷六)
>
> (桑)悦为博士逾岁，而按察视学者……行部抵邑，不见悦，顾问长吏："悦今安在？岂有恙乎？"长吏素恨悦，皆曰："无恙，自负不肯迎耳。"乃使吏往召之。悦曰："连宵旦雨淫，传舍圮，守妻子亡暇，何候若？"按察久不待，更两吏促之。悦益怒，曰："若真无耳者！即按察力能屈博士，可屈桑先生乎？为若期：三日先生来；不三日不来矣。"(《艺苑卮言》卷六)
>
> (王廷陈)外补裕州守。……台省监司过州，不出迎，亦无所托疾。人或劝之，怒曰："龌龊诸盲官受廷陈迎耶？当不愧死！"一日出候其师蔡潮——以他藩道者，潮好谓曰："生来候我固厚，而分守从后来，亦一见否？且生厚我以师故，即分守君命也。"稚钦(即廷陈)曰："善。"乃前迎分守。而分守既下车，数州吏微过，当稚钦笞之十。稚钦大骂曰："蔡师误王先生见辱！"挺身出，悉呼其吏卒从守，勿更侍。一府中慴伏，亡敢留者。分守窘不能具朝餔①……(《艺苑卮言》卷七)
>
> (胡缵宗以作诗为世宗所恶而)下狱，欲论死。……当是时孝思(即缵宗)将八十矣，了不怖慑。取锦衣狱中桎械之类八，曰制狱八景，为诗纪

① 这里是说，王廷陈把原先侍应其上司分守的吏卒全都撤走，分守在馆舍中连早饭都无人供应。

之。众争咎孝思，掣其笔曰："君正坐诗至此耳，尚何吾伊为？"孝思澹然咏不辍，曰："坐诗当死，今不作诗，得免死耶？"……人谓孝思意气差胜苏长公，才不及耳。（《艺苑卮言》卷七）

所谓"苏长公"，指苏轼。苏轼以作诗批评新法下狱，而其狱中诗有"圣主如天万物春，小臣愚暗自亡身"（《狱中寄子由》之二）之句，无论是真心颂圣抑或是求取从宽处理的手段，都与胡缵宗的岸然不屑有别。但这种差别的原因首先在于时代。宋代的自我意识或对自我尊严的执着，都还没有达到明代中、后期的水平。撇开胡缵宗不说，上引李梦阳等人的表现，也不能期之于宋人。相对来说，宋人注重"德礼"，而明代中、后期的一部分人对于"德礼"已有所抵触，甚至企图有所突破，是以有上述的狂傲行为。

明代中、后期既已有了这样的异端思想和异端人格，那么，在文学上呈现出新的气象也就是很自然的事了。

文学的复苏和高潮的形成

明代的文学复苏始于弘治时期。首先是从诗文的领域突破，但到后来，小说和戏曲却取得了更大的成就。

最早起来登高一呼的，是主要生活在弘治、正德时期的李梦阳。他对当时的诗文都作了激烈的抨击。他说："今文人学子"之诗并非真诗，"出于情寡而工于词多也"（《诗集自序》）；又说："今之文"，"考实则无人，抽华则无文"（《空同子·论学》上）。这种对"今"时诗文的几乎全盘否定的批判，当然是以洪武后期、特别是台阁体形成以来的文学界的情况为对象的。而他以为这种现象的造成，其根源在于宋儒。因此，他提倡复古，要以学习唐代及其以前的诗文来振兴当时的文学。

在上述理论中，作为其核心的，显然是对于诗文必须具有"真情"、"真人"的要求；至于其复古的主张，既是用宋以前的"古"作为否定宋儒的武器及其倡导"真情"、"真人"之说的依据，也含有从宋以前的文学创作中吸取经验以提高水平的用意[1]。尽管李梦阳对学习古人创作经验这一点过于强调，带来了一定程度的因袭乃至模拟前人的副作用；但在他及其同道——以何景明、徐祯卿、边贡为核心——的努力下，在当时形成了声势浩大的复古运动，诗歌开始恢复了激情，文学性的散文也开始恢复了生气。这是他们提倡复古运动的主要方面。

① 关于李梦阳的文学理论的具体内容，在本编第一章有较详细的介绍，此处从略。

不过,这种效果的取得,更主要的是由于他们的努力符合了时代的需要。李梦阳、何景明、边贡都是长江以北的人,他们的运动是在北京发起,再逐步向各地扩大其影响的。而在长江以南,以苏州为中心的一批与李梦阳基本同时的文人,在没有受到复古运动的影响时就已在写显示"真情"、"真人"的诗文了;就此点而言,与李梦阳可谓不谋而合。徐祯卿就是这样的苏州文人中的一个。后来他到了北京,很快就成了李梦阳的有力助手。——王世贞描述这一复古运动说:"北地(李梦阳)矫之,信阳(何景明)嗣起,昌穀(徐祯卿)上翼,庭实(边贡)下毗"(《艺苑卮言》卷五),足见徐祯卿所起作用之大。正由于当时无论长江南北,都已具有规模不同、程度不一的改革要求,李梦阳登高一呼才能应者云集。

与李、何、徐、边共同倡导复古的,还有王廷相、康海、王九思,当时称为"七才子"。康海、王九思除诗文之外,又致力于戏曲创作。康海所作的《中山狼》和王九思所作的《杜甫游春》打破了自朱有燉以来的剧坛的沉闷气氛,开始恢复了元杂剧"彼但摹写其胸中之感想与时代之情状,而真挚之理与秀杰之气时流露于其间"(王国维《宋元戏曲史》)的传统,并经过嘉靖时的李开先——《宝剑记》的作者——的继承而发扬光大。同时,李梦阳自己虽不作曲,但却给予《西厢记》以很高的评价,而且十分推崇民间歌咏男女之情的俗曲,甚至把它作为作诗的楷模①。因此,可以说,弘治、正德间的文学复古运动对于戏曲创作的复苏也起了积极的推动作用。

正是沿着弘治、正德时期的上述方向,不少文学家在坚持真情的道路上越走越远,真情的内容也日益具体化为真实的人性,当时称为"童心"或"性灵"②。其间虽也有唐顺之等人起来反对,但终于无法扭转形势。于是,到了嘉靖末期至万历中叶,明代的文学发展达到了高潮:在诗文方面,产生了以公安派为代表的一系列作家,在戏曲方面出现了汤显祖——《牡丹亭》作者——等许多剧作家,在白话小说方面则有《西游记》和《金瓶梅词话》的问世。比较起来,小说和戏曲的成就还超过了诗文。在这里需要说明的是:尽管当时对白话小说并未在理论上有所探讨,仅少数人对《水浒》作了评价,但文学作品必须写出基于真实人性的思想感情的认识,却正是《西游记》、《金瓶梅词话》获得成功的必不可少的条件。至于袁宏道等人的文学主张,虽似与李梦阳的有所不同,但那其实是在原有基础上的新的发展;这一点我们将在本编第二章进行具体阐述。

---

① 参见本编第一章关于李梦阳的部分。

② 参见本编第二章关于李贽和袁宏道的部分。

文学高潮的终止

文学高潮的形成，始于嘉靖末期，讫于万历三十年(1602)前后。换言之，从那以后，文学就处于历时悠久的落潮期了。

这种落潮的标志，首先体现于袁宏道和汤显祖在创作上的变化。

如同本编第二章将要叙述的，袁宏道的文学主张——“性灵说”本是李贽“童心说”的继承和发展，但从万历二十七年起，他的思想就渐渐转变了。他的弟弟袁中道为他所作的《行状》说：“逾年(按，此指万历二十七年。——引者)，先生之学复稍稍变，觉龙湖(即李贽。——引者)等所见，尚欠稳实。以为悟修犹两毂也，向者所见，偏重悟理，而尽废修持，遣弃伦物，偭背绳墨，纵放习气，亦是膏肓之病。……遂一矫而主修，自律甚严，自检甚密，以澹守之，以静凝之。”(《吏部验封司郎中中郎先生行状》)其实，李贽的“童心说”以及在其影响下的袁宏道“性灵说”的进步意义，正在于对当时的既成社会规范的冲击，从而为新的社会思想开辟道路。因而，他之将“龙湖等所见”斥为“遗弃伦物，偭背绳墨”，这就从根本上否定了李贽及其“童心说”的进步意义。需要指出的是：袁中道所说的这一切，绝非出于他对袁宏道的误解；有宏道在万历二十八年(1600)写给李贽的信可以为证：

> 世人学道日进，而仆日退，近益学作下下根行。孔子曰：“下学而上达。”枣柏曰：“其知弥高，其行弥下。”始知古德教人修行持戒，即是向上事。彼言性言心、言玄言妙者，皆虚见惑人，所谓驴橛马桩者也。
>
> 今丛林中，如临济、云门诸宗，皆已芜没，独牛山道场自唐以来不坏。由此观之，果孰偏而孰圆耶？《净土诀》爱看者多，然白业之本戒为津梁，望翁以语言三昧，发明持戒因缘，仆当募刻流布，此救世之良药，利生之首事也。幸勿以仆为下劣而摈斥之。(《李龙湖》)

明清的进步思想家常借佛教禅宗之说以阐演自己的主张①，李贽等人也是如此，是以他们在当时被称为“狂禅”，万历二十七、八年间，礼部尚书余继登上疏指斥当时的新思想，谓其“窃佛氏之余”(见下引)，也是就其与禅宗的关系而言；袁宏道此信否定禅宗(“云门”、“临济”皆属于禅宗；说“临济、云门诸宗”即包括禅宗诸宗)，斥之为“偏”，并且要李贽转而“发明持戒因缘”，正是要把他从“遗弃伦物，偭背绳墨”的道路上拉回来，向既成的社会规范投降。

---

① 禅宗有南北宗之别，明清时期北宗早已衰落；当时所说禅宗一般即指南宗。说李贽及以前的袁宏道“偏重悟理，而尽废修持”，那正是禅宗南宗的主张。

从那以后，袁宏道的"性灵说"就以"澹"为实际内容，甚至与宋代理学沆瀣一气了。

晚明文学高潮的另一代表汤显祖，在万历二十六年写了他的代表作《牡丹亭》，不仅热情地歌颂了少女对爱情的生死不渝的追求，而且体现了与人性解放的要求相通的思想成分。但在其写于万历二十八年的《南柯记》中，对爱情的作用就已有所怀疑，至万历三十年写《邯郸记》则已进而致力于显示人生的虚幻了。这与袁宏道的后退几乎是同步的。只不过汤显祖的后退的完成在万历三十年，较袁宏道略迟而已。

晚明文学高潮的这两位最具代表性的作家的上述变化，正象征着明代文学从高潮的回落。而且，在万历三十年以后，明代文学在总体上也没有再出现高潮时期的光芒了。至其回落的原因，则首先是由于政治上的压迫，其次是由于社会危机的日益深重。

先说政治上的压迫。这集中表现在万历三十年李贽的被捕自杀及其著作的被禁毁。

在中国近世文学复兴期的开头两位皇帝——弘治帝与正德帝——对意识形态领域的情况都不甚注意，当时思想界和文学界之得以较有生气（王阳明学说就是在当时形成并扩大其影响的），当与此有关。但正德皇帝的继承人嘉靖皇帝却颇为精明，他很快就感觉到王学的流行和反对朱熹的言论是一种危险。"早在明世宗即位之后不久的嘉靖元年（1522）十月，礼科给事中章侨就上奏疏说：'三代以下，论正学莫如朱熹'，并不指名地批判了王守仁。世宗立即下诏：'自今教人取士，一依程朱之言，不许妄为叛道不经之书，私自传刻，以误正学。'（《世宗实录》卷十九）至嘉靖八年，世宗又公开批判王守仁：'守仁放言自肆，抵毁先儒，号召门徒，声附虚和，用诈任情，坏人心术。近年士子传习邪说，皆其倡导。'（《世宗实录》卷九十八）嘉靖十七年，世宗干脆下诏说：'今后若有创为异说，诡道背理，非毁朱子者，许科道官指名劾奏。'（《世宗实录》卷二一八）其力图在思想上进行整肃，已极为明显。"[①]然而，也许是由于国家多事（在军事上要应付蒙古俺答汗及倭寇，统治集团内部又斗争激烈），加上嘉靖皇帝忙于斋醮和服食丹药，以求长生，后来倒也并未采取实际行动，而这种警告也没有使异端思想有所收敛，到万历时期更愈演愈烈，出现了李贽这样的怪杰。统治集团中一部分人终于忍无可忍了。在万历二十七、八年间，礼部尚书余继登上疏说："比乃有倡为异说，窃佛氏之余，以煽乱天下之耳目，共相推挽，靡然从风。谓传注为支离，谓经书为糟粕，谓躬行实践为迂腐，谓人伦物理为幻妄，

---

① 引自陈正宏、谈蓓芳等著《中国禁书简史》，载安平秋、章培恒主编《中国禁书大观》，第81页。

谓纪纲法度为桎梏，谓礼义廉耻为虚伪，惟一了此心。则逾闲荡检，皆为率性矣。新学小生，转相崇尚，杂入文字，名为新说。”（冯琦《礼部尚书兼翰林院学士赠太子少保谥文恪余公行状》）①这意味着形势已很严峻。至万历三十年终于发生了以“敢倡乱道，惑世诬民”的罪名逮捕李贽及禁毁其著作的事件，李贽遂在狱中自杀。

当时不但禁毁了李贽的全部著作，而且命令把具有异端思想的别人的著作全部焚毁，“其有决裂圣言，背违王制，援儒入墨，推墨附儒，一切坊间新说曲议，皆令地方官杂烧之”②。同时，还准备由李贽而牵连别人。御史康丕扬就曾上疏，要求把另一个异端思想家紫柏禅师（即达观）也一起逮捕法办，说李贽“往在留都，曾与此奴（指紫柏。——引者）并时倡议”，因而应该“并置于法”。神宗虽没有批准这一请求，但到了第二年，康丕扬终于借另一事件，把紫柏逮捕入狱；紫柏因受不住拷打，也死在狱中③。

所以，以李贽事件为契机，在当时确实造成了一种恐怖气氛。但在李贽事件发生以前，也即在余继登上疏要求整肃思想时，袁宏道已感到了沉重的压力。他的人生态度和思想的转变，就正是这种压力感的结果④。即此一点，也就可见政治压迫与文学高潮的回落之间确存在某种联系。

再说社会危机。

从万历后期起，社会危机日益深重。以李贽为代表的异端思想，在当时虽能引起人们对现存制度及社会规范的怀疑，却还不可能设计出新的、切实可行的制度及相应的社会规范，从而不可能以新的办法来解决社会危机。而按照传统的办法去解决，那就首先要求统治阶级中人自觉地把群体利益放在第一位，同心协力以克服困难；同时也要求人民驯服地接受统治，作出牺牲，至少不要起来捣乱。而以李贽为代表的异端思想（以及与这种思想相关连的文学作品）不但不能起到这样的作用，还可能产生负面效应。因此，关心国计民生的士大夫也愈益感到这种思想是要不得的了。值得注意的是：在李贽事件前后，积极筹划和参与思想整肃的官员，都是关心国家前途并敢于对危害民众的政治措施提出批评的人，包括前述的余继登、上疏弹劾李贽的张问达、要求禁毁一切异端著作的冯琦，都是如此⑤。这也就意味着异端思想对士大夫的吸

---

① 冯琦所撰《行状》只说此为余继登任礼部尚书时的事情。按，继登任礼部尚书在万历二十七年五月至二十八年七月，见《明史·七卿年表》二。

② 见陈正宏、谈蓓芳等《中国禁书简史》，载安平秋、章培恒主编《中国禁书大观》，第 82 页。

③ 同上书，第 82 页及第 89—90 页。

④ 参见本编第二章有关部分。

⑤ 这三人的传记，分别见于《明史》卷二一六及卷二四一。

引力及影响必将日益削弱，自我意识以及对个性的坚持也必将有所减退。所以，在李贽著作被禁毁以后，虽然过不几年又大为盛行，但不久就难以为继了。与此相应，文学中的对个性的追求也就逐渐黯淡下去。

所以，文学从高潮的回落实乃出于必然。

第一章　文学在明代中期的复苏和进展

自从李梦阳等人在弘治时期倡导复古以来，诗文面貌很快有了较大变化，由台阁体的长期流行所造成的冗沓陈腐之风再也不能统治文坛。以热烈的感情为基础，追求刚健或秀美，成为诗歌较普遍的风尚。在散文方面，也开始出现了力求写出真实的感情与精神面貌的作品。这样的倾向，并由诗文而向戏曲扩展，为戏曲在明代的再度繁荣奠定了基础。一般说来，自弘治至嘉靖中期，文学是在复苏的基础上稳步地进展；在嘉靖前期虽曾一度遭到唐顺之、王慎中等的反对，但经过李攀龙、王世贞等人的努力，文学仍然按照原来的方向行进。这一运动所藉以号召的复古，虽然不无流弊，但当时在复古的口号下包含着对于真情和真人的追求，因此，这一运动的主要方面是积极而有益的，为晚明文学新思潮的出现奠定了基础。

第一节　弘治、正德时期的诗文发展

李梦阳等领导的诗文复古运动虽始于弘治时期，但在这以前，诗歌已出现了改变的朕兆。其代表人物是李东阳。而当李梦阳在北京提出复古口号时，在江南已有一批人在从事类似的实践。因此，若要考察李梦阳等人的复古运动，那么，既必须注意其前驱者，更不能忽略其同时代的具有相仿的趋向的人们。

李　东　阳

李东阳(1447—1516)，字宾之，号西涯，茶陵(属今湖南)人。天顺八年进士，官至少师兼太子太师、吏部尚书、华盖殿大学士。有《怀麓堂集》及《续集》。

又有《怀麓堂诗话》(也称《麓堂诗话》),本是《怀麓堂集》中的一卷,但有多种单行本。李东阳因久居高位,门生故旧甚众,在文坛上影响很大。尽管他所作之文并未脱出台阁体的窠臼,但在诗歌方面却已有所变化,作为他门生的李梦阳也曾受到过他的启发。是以王世贞说:"长沙公(指李东阳①——引者)少为诗有声,既得大位,愈自喜,携拔少年轻俊者,一时争慕归之。虽模楷不足,而鼓舞攸赖。长沙之于何、李也,其陈涉之启汉高乎!"(《艺苑卮言》卷六)"何李"的何,指何景明。

李东阳论诗,崇唐黜宋,注重比兴和情思。他说:

> 诗有三义,赋止居一,而比兴居其二。所谓比与兴者,皆托物寓情而为之者也。盖正言直述,则易于穷尽而难于感发。惟有所寓托,形容摹写,反复讽咏,以俟人之自得,言有尽而意无穷,则神爽飞动,手舞足蹈而不自觉。此诗之所以贵情思而轻事实也。(《麓堂诗话》)

在这里他提出了诗"贵情思"的原则,而且把它和比兴联系起来。这一主张后来被李梦阳所继承与发展,所以须稍加诠释。

首先,赋的手法为什么不能写出有"情思"的作品?赋一般被解释为直叙其事,而《诗经·采薇》的"昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏",也一直被解释为赋的手法,它们又何尝不具"情思"?但李东阳对比兴的解释是"托物寓情",而"昔我"四句,虽是直叙其事,却已寓有丰富的情感,其"杨柳"、"雨雪"两句,既是对客观景物的描摹,也可说是表现诗人悲哀之情的道具,因而已满足了他所谓"托物寓情"的要求。说得更明确一些,李东阳是把那些看似直叙其事,但却托寓感情的诗句都视为比兴的。关于此点,还可以《麓堂诗话》的如下一条来印证:

> "月到梧桐上,风来杨柳边"岂不佳,终不似唐人句法。"芙蓉露下落,杨柳月中疏"有何深意?却自是诗家语。

如按照通常的理解。"芙蓉"两句原是直叙其事,属于赋的范畴;但它们既被主张诗"贵情思而轻事实"的李东阳赞为"诗家语",可见他是把它们视为富于"情思"、运用比兴的句子的。这就可见他对"赋"与"比兴"的界定确和一般的有所不同。假如进一步分析其所举例句,我们就会发现:在"芙蓉"两句中,通过经受不住秋露而凋落的芙蓉和在月光下已显稀疏的杨柳,传达了一种凄凉与萧索的感受,而与此相对的"月到"两句,虽然写景也颇深细,却并不具备"芙蓉"两句那样的抒情色彩。因此,李东阳其实是把叙事中寓情的也归入了比兴,只

---

① 李东阳为茶陵人,茶陵古属长沙,故称之为"长沙公"或"长沙"。

有直叙其事而不寓情的才被他归之于赋。这样，运用赋的手法自不能写出有“情思”的作品了。他对于赋和比兴的这种区分本身是否合理为另一问题，但从这里也正可以看到他的重情的主张。

其次，“情思”的具体内涵是什么？这从以下一条可获得进一步理解：

> 唐人不言诗法，诗法多出于宋，而宋人于诗无所得。所谓法者，不过一字一句，对偶雕琢之工，而天真兴致，则未可与道。其高者失之捕风捉影，而卑者坐于粘皮带骨，至于江西诗派极矣。惟严沧浪所论，超离尘俗，真若有所自得，反覆譬说，未尝有失。(《麓堂诗话》)

他论诗特别强调“天真兴致”。就其对严羽《沧浪诗话》的推崇来看，所谓“兴致”，当近于严羽所说的“兴趣”。——严羽说过：“盛唐诸人唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。”至于“天真”一词，则实本于《庄子·渔父》：“礼者，世俗之所为也；真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。”既重“情思”，又标举“天真”，可知李东阳所要求的情，至少在理论上是不为礼俗所拘的情。这就不但与李梦阳所提倡的情相通，而且与后来袁宏道的性灵说也有相通之处了。

同时，他的贬黜宋诗，既是因为“宋人于诗无所得”，“天真兴致，则未可与道”，那么，他把唐宋诗相对立，所谓“宋诗深，却去唐远。元诗浅，去唐却近”(《麓堂诗话》)，其实也就意味着唐诗是有当于“天真兴致”的了。

他的这些理论，都为李梦阳所继承和发展。此外，李东阳对诗歌的声调、节奏、结构等也较重视，如说“长篇中须有节奏，有操有纵，有正有变，若平铺稳布，虽多无益”(《麓堂诗话》)之类，这对于李梦阳也有影响。

然而，李东阳的诗歌创作虽较台阁体已有了明显变化，却还不能与自己的理论相称。以下两首可作为代表：

> 路转三湘去更深，潞河西岸浙东浔。潜鳞自足波涛地，别马长怀秣饲心。湘女庙前山似黛，柳公亭下石如林。征科亦是公家事，民力江南恐未禁。(《与顾天锡夜话和留别韵，时天锡谪永州府同知》)
>
> 壬辰七月壬子日，大风东来吹海溢。峥嵘巨浪高北山，水底长鲸作人立。愁云压地遏不翻，六合惨澹迷乾坤。阴阳九道错白黑，乌兔不敢东西奔。里人苍黄神屡变，三十年前未曾见。东村西舍喧呼遍，牒书走报州与县。山廲谷汹豺虎嗥，万木尽拔乘波涛。洲沉岛灭无所逃，顷刻性命轻鸿毛。我方停舟在江皋，披衣踞床夜忽昼。忽掩青袍涕双透，举头观天恐天漏。此时忧国况思家，不觉红颜坐凋瘦。潼关以西兵气多，胡笳吹尘尘满河，安得一洗空干戈！不然独破杜陵屋，犹能不废啸与歌！世间万事不得

意，天寒岁暮空蹉跎，呜呼奈尔苍生何！(《风雨叹吴江县舟中作》)

在上引的第一首中，“别马长怀秣饲心”一句，隐喻虽处迁斥之地，而君恩永不忘却，这正是台阁体的老调，而末句“民力江南恐未禁”，却是不可能见于台阁体的作品的。其第二首的感情，较第一首要强烈一些；结末三句尤非台阁体作家所敢言。但无论第一首或第二首，就其总体而言，都是“月到梧桐上，风来杨柳边”一类，也即并未“寓情”的赋。其第二首虽有“呜呼奈尔苍生何”之句，但却丝毫都不敢触及苍生受苦的真实原因，更看不出由苍生的苦难而产生的真正的激动。其写“海溢”之状，也不使人感到恐怖，反而有一种雄浑的美。倘若我们把此诗与何景明《岁晏行》比较一下[1]，就能知道“寓情”与不寓情的区别。至如第一首的“路转”两句，“湘女”两句，更近于硬凑篇幅，毫无“情思”可言。总之，他虽然知道应体现出“天真兴致”，但在他自己的诗歌创作里却还缺乏从真实的自我出发的热烈的感情。他在《麓堂诗话》里批评严羽的诗歌创作不能符合其自己的理论要求，“顾其所自为作……亦少超拔警策之处”(《麓堂诗话》)，他自己也是如此。所以，王世贞说他“模楷不足”，又说“长沙之于何、李也，其陈涉之启汉高乎”，实是确评。

倡导真情与复古的李梦阳

在弘治、正德间掀起声势浩大的复古运动的，是李梦阳及其同道。发动者则为李梦阳。《列朝诗集小传》丙集《李副使梦阳》说：“献吉生休明之代，负雄鸷之才，僩然谓汉后无文，唐后无诗，以复古为己任。信阳何仲默起而应之。自时厥后，齐吴代兴，江楚特起[2]，北地之坛坫不改。近世耳食者至谓唐有李、杜，明有李、何，自大历以迄成化，上下千载，无余子焉。”这是一条十分重要的记载。近数十年来，关于这一时期的文学发展情况常有一种误解，好像自公安、竟陵派兴起以来，复古派就一蹶不振了。其实并非如此。从复古运动形成以后，作为发动者的李梦阳在文学界一直受到崇奉(“坛坫不改”)。同时，从这一记载还可知道：在当时影响仅次于李梦阳的，为何景明。不过，说李梦阳“谓汉后无文”，是不对的；详见下文。

李梦阳(1472—1530)，字天赐，又字献吉，号空同子。庆阳(今属甘肃)人。因庆阳古属北地郡，故也以“北地”指代梦阳。弘治七年进士，由户部主事，官至江西提学副使。刚直敢言，多次下狱，终被革职。而从游者甚众，“名震海

---

① 见本书第74页引。

② “齐吴代兴”，指李攀龙、王世贞的代兴；“江楚特起”，指公安派、竟陵派的兴起。

内”(《明史·李梦阳传》)。有《弘德集》、《空同先生集》。

李梦阳虽倡导复古，而其目的，则是要求诗文能写出真情、真人。

关于“真情”，其《诗集自序》说：

> 李子云：曹县盖有王叔武云。其言曰：夫诗者，天地自然之音也。今途号而巷讴，劳呻而康吟，一唱而群和者，其真也，斯之谓风也。孔子曰：“礼失而求之野。”今真诗乃在民间。……真者，音之发而情之原也①。

因此，他所谓的“真诗”，乃是源于情的诗。那么，为什么“今真诗乃在民间”呢？据他的解释，是因为“而文人学子顾往往为韵言，谓之诗”；并进一步申述说：

> 诗有六义，比兴要焉。夫文人学子比兴寡而直率多。何也？出于情寡而工于词多也。

只有将李东阳所加于比兴的定义——“托物寓情”——与此联系起来，才能理解“比兴寡”乃是“出于情寡”的原因：因为无“情”可“寓”。这样的诗当然不是“真诗”而只是“韵言”。从这里还可以进一步理解：李梦阳对于诗歌，不但要求真情，而且还要求用比兴来表现真情。这也正是李东阳的理论。

关于“真人”，其《论学》上篇说：

> 古之文，文其人如其人便了。如画焉，似而已矣。是故贤者不讳过，愚者不窃美。而今之文，文其人无美恶皆欲合道。传志其甚矣。是故考实则无人，抽华则无文。

这里他虽然特别提出了“传志”，那不过是因为这类文章的此等问题尤为明显；其批判的矛头，实是针对所有的“今之文”的。他的意思是：“今之文”所“文”的无论是自己或别人，都要使之“合道”，于是在文章中就看不到真的人了——“考实则无人”。这种按照“道”所臆造出来的东西，当然不可能有打动人之处，自然落得“抽华则无文”的结果。总之，“今之文”是整个堕落了。

他所提出的“真情”和“真人”，用词虽别，其实是相通的。作品中倘无真情，哪来的真人？连人都是假的，感情又怎么能真？只不过诗歌偏于抒情，文则以叙事为多，所以他在论诗时强调情，论文时则强调“人”。

李梦阳不但肯定了诗文必须写“真情”、“真人”，而且明确提出：当时诗文

---

① 李梦阳在本篇中多引王叔武之说，同时又一再表示了他对王氏之说的肯定，如“大哉，汉以来不复闻此矣”；最后并说自己因此而醒悟：“李子于是怃然失，已洒然醒也。”所以，王叔武的意见也就成了李梦阳的主张。

之堕落，实是宋儒所造成的恶果。他说：

> 夫诗，比兴错杂，假物以神变者也。……宋人主理，作理语，于是薄风云月露，一切铲去不为，又作诗话教人，人不复知诗矣。……今人有作性气诗，辄自贤于"穿花蛱蝶"、"点水蜻蜓"等句，此何异痴人前说梦也？（《〈缶音〉序》）

如上所述，按照李梦阳等人的意见，"比兴"源于情。而由于"宋人主理"，作诗时只有理而铲去了情，诗歌就达不到"比兴错杂，假物以神变"的程度了。李梦阳在这一段文字中特别举出了"性气诗"——理学诗，更说明了他的反对"宋人主理"是含有反理学的内容的。他又说：

> 宋儒兴而古之文废矣。……或问：何谓？空同子曰：嗟儒言理，不烂然欤？童稚能谈焉。渠尚知性行有不必合邪？（《论学》上）

这些话是在批判"今之文，文其人无美恶皆欲合道"的现象时说的。他的意思是：这种现象的造成，是由于宋人的"言理"使得人们误认为人的"性行"都是合"理"——"合道"的，倘非写元恶巨奸，只好把其性行都写得"合道"，其结果就是"古之文废矣"。——在这里也就可知《列朝诗集小传》说李梦阳"谓汉后无文"是不对的，他所反对的，只是宋代直至当时的文。

正由于不满宋人的"言理"，李梦阳甚至提出了真情超越于"理"的观点。在《〈结肠操谱〉序》中说：

> 天下有殊理之事，无非情之音。何也？理之言常也。或激之乖，则幻化弗测，《易》曰"游魂为变"是也。乃其为音也，则发之情而生之心者也。……感于肠而起音，罔变是恤，固情之真也。

这里的背景是：李梦阳妻子死后，在烹煮准备用于祭祀的猪时，猪肠忽然自动结成球状，他以为这是妻子的阴灵悲痛所致，遂写《结肠篇》三首以抒哀伤，但"恒虑今之君子谓予好怪"也。不料他的朋友陈鳌将此诗谱成了琴曲，并向他说了上述的一段话。李梦阳也就接受了他的观点。文中"罔变是恤"的"变"，即上文"游魂为变"的变，也即"殊理"的现象。其末几句是说：尽管其感情是由"殊理"之事所产生，但只要这感情是真的，就应该肯定和值得流传。这种认为真情可以不受"理"的束缚的观点，给予个人的心灵活动以较前广大的空间，也是自我意识的觉醒程度较前提高的表现。到了晚明时期，又发展为"第云理之所必无，安知情之所必有耶"（汤显祖《牡丹亭》题词）的进一步崇情抑理的理论。

总之，李梦阳在文学创作中提倡"真情"、"真人"，既包含着对宋代诗文的

厌恶，也是对当时的诗文现状的否定，渗透着改革的要求。倘在今天，这一要求自当以创新来实现；但至迟从唐代起，“复古”就成为希望改革的人们所打的旗帜。李梦阳也是如此。所以，他在弘治时期就提出了“学不的古，苦心无益”（《答周子书》）的主张，并收到了“古学遂兴”（同上）——诗文复古运动兴起——的效果。

由以上的引述，可知他的标举“的古”——以古代为鹄的——乃是要学习宋代以前诗文中的写真情、真人的精神；但他同时又认为“文必有法式，然后中谐音度”（同上），因而其所谓“的古”也含有学习古代诗文“法式”之意。他所追求的，是“以我之情，述今之事，尺寸古法，罔袭其辞”（《驳何氏论文书》）。而且，他以为文的“法式”虽见于古人之作，其实却是客观规律：“古人用之（指法式。——引者），非自作之，实天生之也。今人法式古人，非法式古人也，实物之自则也。”（《答周子书》）这却是其局限所在。因为，任何一种客观规律，从其开始被发现到它被人们所熟练掌握，必有一个漫长的发展过程。从而古人作品所显示的“文之法式”，绝不能是客观规律的充分体现。倘若“尺寸古法”，文学在形式上就不会再有所发展了。何况随着社会的发展，文学必将产生很多新的内容和新的形式，这些新形式自也有其自己的独特法式，为以前的作品所没有体现过的，又怎么能“尺寸古法”呢？

也正因此，李梦阳所倡导的诗文复古，既有张扬真情、否定程朱理学的积极一面，也有在形式上缺乏创新精神的消极一面。但相比而言，其积极一面是主要的。这在其创作实践中也可清楚看出。

在诗歌创作方面，李梦阳以气势见长；其长篇巨制甚为当时所称道，但不免有结构散漫之弊。故其近体实优于古诗。大体而论，他的部分作品确有因袭之迹，但也有些诗篇感情强烈，颇能显示他的个性，不能以因袭目之。它们不但非台阁体所能比，较之李东阳所作也有重大的进步。今引两首为例：

> 赤豹黄罴贡上方，虞罗致尔自何乡？微躯亦被雕笼缚，远视犹闻宝络香。显晦山林齐感激，喧呼道路有辉光。名鹰侧目思翻掣；细犬搔毛欲奋扬。随侍近收擎鹘校，上林新起戏卢坊。攫兔定蒙天一笑，磔狐应使地难藏。贡官驰马尘埋面，驿吏遭箠泪满眶。南海亦曾收翡翠，西戎先已效羚羊。白狼也产从遐域，白雉犹劳献越裳。圣德从来及禽兽，欲将恩渥示要荒。（《道逢黑豹鹰狗进贡，十韵》）

> 穷年岂办椒花颂？守岁真贪竹叶杯。天下风尘难即料，夜中星斗直须回。伤心蜀汉新戎马，触目中原半草莱。饮罢空庭聊独立，五更春角动城哀。（《己巳守岁》）

这是两首不同类型的诗。前一首批判正德皇帝为了个人的享乐，命令地方上进贡野兽。诗人所写，是其看到的“贡官驰马尘埋面，驿吏遭箠泪满眶”；至于在捕捉和运送野兽的过程中人民群众要遭受多少痛苦，就全凭读者去想像。此篇的最大特色是讽刺笔法的使用。其“南海”以下四句，写历史上的圣明之世，最高统治者也曾接受远地贡献的鸟兽；因而从表面上看来似是在歌颂当时也正是盛世。结末两句，更正面说这是“圣德”及于鸟兽、“恩渥”远流“要荒”的盛事。但在实际上，由于“贡官”两句的插入，这些当然都是讽刺、挖苦的话。而对皇帝的这样尖锐的讽刺，为以前诗歌所罕见，也正显示了诗人感情的激烈。后一首内容丰富，结构严密。第一句写诗人处境的艰窘，第二句虽似平铺直叙，其实却含有深意。他的贪杯乃是无可奈何的排解，第三、四句就是对此的说明：国家的前途十分可虑，接下来不知还将有什么变乱，而他却身处困境，只能坐待岁月的逝去①；除了以酒浇愁以外，还能有什么办法呢？但五、六两句又进一步指出：他虽在喝酒，内心却为蜀汉的战乱而深感痛苦，“中原半草莱”的惨状又仿佛在他眼前闪动。于是他喝不下酒了，只好独自在空庭伫立。终于，天亮了，春天到了，但这丝毫也不能给人带来喜悦，沉重的悲哀笼罩了大地。李东阳虽也有些忧时的诗，但这样深沉的忧思和哀痛却为其作品所未见。在李梦阳的这两首诗里，都体现了自我意识的复苏和进展。洪武后期以来所形成的个人噤若寒蝉或一味歌功颂德的风气已被冲破，一部分人已经敢于以自己的所见、所感和认识唱出不谐于流俗的声音了。比较起来，其第二首的打动人的力量强于上一首；但上一首所用的讽刺手法却显示了一种新的探索。

在散文方面，李梦阳的作品虽因“尺寸古法”而在行文上缺乏清新之气，但因其强调写真人真情而在内容上有所拓展，为散文的深入表现人物的精神面貌开辟了道路。如《太白山人传》，那是其最突出的代表。该篇写山人的前后变化，颇富意趣：

>……山人善诗，有超逸才。……于是山人则南走吴会。吴会人识山人，又识山人诗，于是争礼敬山人。山人固善说玄虚，又肤莹、渥颜、飘须，望之如神仙中人。于是愈礼敬山人；而好异之士踵接于门矣。山人往来越湖间，多在支硎南屏山寺中。钜家则争造寺，餽山人美饮食、鞋服，以是饶裕。冠佩之士慕名来访，山人辄供具欢洽竟日，酒酣畅歌，意态超脱，令人起尘外之思。……
>
>一日，山人病且革，仓皇属其友曰："死葬我佳山，幸题我墓曰'明诗人

---

① “夜中”句的“星斗”指北斗星，斗柄能起指示时间的作用。此句是说：一过半夜，斗柄又要回到指示正月的部位了。

> 孙一元之墓'。"已而山人苏，起而愤曰："几负我志。"而吴越人以是觇知山人初无羽化术，徒空谈、放浪形骸，稍稍疑避。而山人则顾益说世务，恒切齿不平，其诗亦多为忿激悲壮之音。于是用世之士顾益喜之，乐与之交，义投情合。犯涛弄月，扣舷和歌，俯仰一笑，每自许于世无双。

太白山人开始时装出的样子，使人以为他有"羽化术"，于是获得了人们的礼遇和优厚的供给，"以是饶裕"。不料得了一场大病，几乎死去，拆穿了西洋镜。于是他又以悲慨世事的志士面貌出现，得到了另一批人的好感，照样过着优裕的生活。而就通篇来看，此文的重点实不在揭露太白山人的诈骗，倒反而突出了他的才能：真是装神仙像神仙，扮志士像志士。就说写诗吧，装神仙时其诗"超逸"，扮志士时则"忿激悲壮"，这岂是庸才所能？所以，读完此篇，人们不免觉得这位山人颇有可爱之处。这也就意味着李梦阳对人的复杂性已初步有所体认，不以宋儒的"道"——传统道德的集中和升华——苛求于人。从他对太白山人的描写中，我们可以进一步理解他之批判"文其人无美恶皆欲合道"的意义。还应指出的是：此篇写得虽很简单，但像太白山人这样类型的人物，在我国文学中还是第一次出现。后来《儒林外史》里马二先生所遇到的洪神仙，实是太白山人的前半截；当然，《儒林外史》的描写是远为丰富了。

综上所述，李梦阳所发起的诗文复古运动，其积极意义是主要的。不仅如此，在诗文以外的领域，他也提出了前无古人的精辟见解。以下所引，分别见于李开先、徐渭的记载：

> 有学诗文于李崆峒者，自旁郡而之汴省。崆峒教以："若似得传唱《锁南枝》，则诗文无以加矣。"请问其详，崆峒告以："不能悉记也。只在街市上闲行，必有唱之者。"越数日，果闻之，喜跃如获重宝。即至崆峒处谢曰："诚如尊教。"何大复继至汴省，亦酷爱之，曰："时词中状元也。如十五《国风》，出诸里巷妇女之口者，情词婉曲，有非后世诗人墨客操觚染翰，刻骨流血所能及者，以其真也。"……若以李、何所取时词为鄙俚淫亵，不知作词之法、诗文之妙者也。词录于后，以俟识者鉴裁："傻酸角、我的哥，和块黄泥儿捏咱两个。捏一个儿你，捏一个儿我。捏的来一似活托，捏的来同床上歇卧。将泥人儿摔碎，着水儿重和过，再捏一个你，再捏一个我——哥哥身上也有妹妹，妹妹身上也有哥哥。"（李开先《词谑》二七）
>
> 空同子称董子崔、张剧，当直继《离骚》，然则艳者固不妨于《骚》也。噫，此岂能人人尽道之哉？（徐渭《曲序》）

在《词谑》的记载中，虽没有说明李梦阳喜爱《锁南枝》的原因是什么，但何景明（大复）已作了说明；两人的意见当是一致的。由此可知，李梦阳的提倡真情的

理论，原是包含着对于男女爱情的肯定的。同时，从“若似得传唱《锁南枝》，则诗文无以加矣”之语，又可见李梦阳认为诗文的最高水平，就是达到这一《锁南枝》的境界。这种对民间俗曲的推崇，在我国文学史上真可谓前无古人。至于《曲序》所载的他对《西厢记》杂剧的褒扬[①]，参以《词谑》此条，也正是理所当然的。因为《西厢记》和《锁南枝》所写，都是男女真情；既然《锁南枝》那样的作品都已经是“诗文无以加矣”，《西厢记》自然可以上接《离骚》了。

所以，李梦阳的出现，实在意味着明代文学的重大转折的开始。晚明文学新思潮的许多重要内容，诸如崇情抑理、提高戏曲与俗曲的地位等，在李梦阳那里都已初露端倪。是以晚明文学新思潮的杰出代表李贽对李梦阳给予极高评价，说是“宇宙内有五大部文章：汉有司马子长《史记》，唐有杜子美集，宋有苏子瞻集，元有施耐庵《水浒传》，明有李献吉集”[②]。又说：“如空同先生，与阳明先生同世同生，一为道德，一为文章，千万世后，两先生精光具在。……人之敬服空同先生者，岂减于阳明先生哉?”(《与管登之书》)李贽思想源于阳明，他将李梦阳与王守仁相提并论，足见其钦敬之忱，也可见晚明文学新思潮与李梦阳的关系。

当然，晚明的另一位代表性作家袁宏道对李梦阳的诗文复古运动是有所批评的：“空同才虽高，然未免为工部奴仆。”(《答梅客生开府》)但他也同时肯定了李梦阳与何景明所开创的道路：“草昧推何李[③]，闻知与见知。机轴虽不异，尔雅良足师。”(《答李子髯》其二)按，《汉书·儒林传序》：“文章尔雅。”颜师古注：“尔雅，近正也。”因此，袁宏道是承认李、何开创的道路为近于正道的，他所感到不足的，是他们的“机轴”“不异”；其说李梦阳不免为杜甫奴仆的原因也在于此。而这也就意味着，袁宏道对李、何的批判不过是要把他们这条“近正”的道路变得更正而已，换言之，也就是要在他们的基础上进一步提高。

李梦阳的三大辅佐

李梦阳倡导诗文复古后，得到了很多人的响应，在文学界形成了一种运

---

① 徐渭说“董子崔、张剧”，容易使人误解为董解元《西厢记》诸宫调，但其实是指《西厢记》杂剧，只是徐渭误以为该剧是董解元所作。他在《题评阅〈北西厢〉》中说：“世谓崔、张剧是王实甫撰，《辍耕录》乃云董解元。陶宗仪元人也，宜信之。”(《徐文长佚草》卷二)按，陶宗仪所说为《西厢记》诸宫调，盖徐渭不知有此一作品存在，故有此误会。

② 见明万历间周晖《金陵琐事》卷一《五大部文章》，台北：成文出版社1983年版，第56页。

③ 胡应麟《诗薮续编》卷一《国朝》上：“观察开创草昧，舍人继之……一时云合景从，名家不下数十，故明诗首称弘、正。”“观察”、“舍人”分指李梦阳、何景明。袁宏道此句，与胡应麟的意思相近；而胡应麟是很推崇李、何的。

动。在响应者中，最重要的是何景明、徐祯卿、边贡、康海、王九思、王廷相，与李梦阳并称七才子。到了嘉靖时期，在这个运动的继承者中又出现了李攀龙、王世贞等七位重要的作家，被称为后七子，因而李梦阳等也就被称为前七子。

如同本编《概说》所引《艺苑卮言》已经指出的，在前七子中，何景明、徐祯卿、边贡为李梦阳最主要的辅佐。康海与王九思则在戏曲创作方面的成就胜于诗文，我们将把他们放到第三节去介绍。王廷相的文学业绩较逊，故从略。

在这三人中，何景明的作用尤大。与李梦阳齐名，世称"李何"或"何李"。景明(1483—1521)字仲默，号大复山人，河南信阳人。弘治十五年考取进士，当时仅十九岁。长期任中书舍人，晚年为陕西提学副使。有《大复集》。

何景明在文学思想上主张复古，崇尚真情。关于后一点，从上引《词谑》所载景明对《锁南枝》的评价中也可看出。在复古方面，他与梦阳的观点基本一致；但在怎样向唐代及其以前的作家学习的问题上，其看法与李梦阳有所区别。他自己说："追昔为诗，空同子刻意古范，铸形宿镆，而独守尺寸。仆则欲富于材积，领会神情，临景构结，不仿形迹。"(《与李空同论诗书》)他以佛家"舍筏达岸"的比喻来说明这种学习的方式(同上)。后来王世贞在述及由这一复古运动所引起的副作用时说："然而正变云扰，剽拟雷同。信阳之舍筏，不免良箴；北地之效颦，宁无私议?"(《艺苑卮言》卷五)他显然是赞成何景明的。

何景明之诗，以俊逸见称。而其根底，则在感情真挚，较有个性。如《登谢台》：

> 故国萧条登此台，暮云春色转相催。蓬蒿满地悲风起，楼观当空倒影来。山鸟不随歌舞散，野花曾傍绮罗开。今来古往无穷事，万载消沉共一哀。

诗中的景色，全由作者的感情哺育而成。如"山鸟"一联，颇使人感到萧飒。但在实际上，山鸟、野花本都能显示自然之美，只是诗人自己沉湎于历史的陈迹之中，为昔日的歌舞、绮罗俱归幻灭而深为悲哀，是以它们都成了引愁之物。再以"蓬蒿"一联来说，春日的风本非悲风，楼台的倒影固然不免诡异，但人们所注意的，一般只是楼台本身，倘非在特殊的心境中，没有人会抛开了楼台而只去注意其倒影的。因此，这一联显得荒寒怪诞，也是作者的感情在起作用，使他为现实中的东西("风")涂上了本来不存在的色彩，并把注意力集中于那些引起殊常感受的事物。总之，是作者的感情渲染出了这"故国萧条"的画面。而且，他不仅从这一画面中感受到了昔日的繁华消歇的悲凉，更预见到了今日的繁华转瞬成空的痛苦，这也就是其结末两句的内涵。

这里我们不妨把它与性质类似的李白《登金陵凤凰台》稍作比较。李诗

是:"凤凰台上凤凰游,凤去台空江自流。吴宫花草埋幽径,晋代衣冠成古丘。三山半落青天外,一水中分白鹭洲。总为浮云能蔽日,长安不见使人愁。"他虽然也充满了今昔盛衰之感,但却仍然想抓住个人的有限生命,做一番事业,因而为"浮云"(谗臣)蔽日、使他不能回到皇帝身边("长安")而愁苦。何景明此诗,却已没有了这样的人世热情与愤激,有的只是对于人间沧桑的感叹。但他并没有因此而否定人生的意义,而是认为正如他们这一代之为前人的"消沉"(这里是消失、沉没之意)而悲哀一样,后人也会为他们这一代而悲哀的吧;所谓"万载消沉共一哀"。那么,凡是在历史上有所作为的人,都将永存在后人的哀痛之中。这就是他对个体生命价值的感人而独特的——也即富于个性的——思考。

在这里再顺便提一下:作为倡导复古而又崇尚唐诗的何景明,是不会不熟悉李白《登金陵凤凰台》这样的诗的。因此,他的"山鸟"一联当曾受过"吴宫"一联的影响。李白的那一联说的是:当日的花草和衣冠今天都已不见了。何景明此联说的是:当日的花鸟、绮罗和歌舞都已不见了。其中的花草和花鸟、衣冠和绮罗都存在某种共同点,在联想时很容易由此及彼。只不过李白的说当日花草已经不见,是明白交代的,何景明说花鸟则依靠暗示:在读"山鸟不随歌舞散"时,人们自然会理解今天的山鸟已经不是昔日得见歌舞的山鸟了,昔日的山鸟早已逝去;其"野花"句也会取得同样的效果。换言之,在李白诗里用作引发今昔之感的道具的,是花草和衣冠,在何景明诗里却将它们换成了不无相通点的花鸟和绮罗,并增加了歌舞,又添用了暗示的手法。这大概就是他所说的"不仿形迹"、"舍筏而达岸"。

为了说明何景明诗的特点,这里再引一首《岁晏行》:

> 旧岁已晏新岁逼,山城雪飞北风烈。徭夫河边行且哭,沙寒水冰冻伤骨。长官叫号吏驰突,府帖连催筑河卒。一年征求不少蠲,贫家卖男富卖田。白金纵有非地产,一两已值千铜钱。往时人家有储粟,今岁人家饭不足。饥鹤翻飞不畏人,老鸦鸣噪日近屋。生男长成聚比邻,生女落地思嫁人。官家私家各有务,百岁岂止疗一身?近闻狐兔亦征及,列网持矰遍山城。野人知田不知猎,蓬矢桑弓射不得。嗟吁今昔岂异情,昔时新年歌满城。明朝亦是新年到,北舍东邻闻哭声。

此诗感情强烈,对时政的失误以及由此带给人民的痛苦表现了毫不隐晦的愤慨,从而颇具感人的力量。倘把此首与前引李东阳的《风雨叹》相比较,我们就能理解明诗在这期间有了多大的进展。而正如下文将要引及的他的《上杨邃庵书》所说:"仕宦之徒不贬损以就时,游滑以希世,何能免于今之人哉?"他之

能在此诗中如此的写出自己的悲愤，正是其执着于自我，不肯“贬损以就时，游滑以希世”的结果。至于其“舍筏而达岸”的特色，此诗也同样存在。如“徭夫河边行且哭”一句，就与杜甫《哀江头》的“少陵野老吞声哭，春日潜行曲江曲”（《杜诗详注》卷四）有关。该诗是写“少陵野老”在江边且行且哭，何景明此句，则将野老换作了徭夫，江边换作了河边。其下句的“沙寒水冰冻伤骨”，则又显与陈琳《饮马长城窟行》的“水寒伤马骨”有关；唯陈诗所伤的是马骨，何诗所伤的是人骨。又，陈诗此句与“卒”字押韵（其原句为“慎莫稽留太原卒”），何景明的这一句也是如此。当然，对于这种“舍筏而达岸”的方法应该如何评价，是一个值得进一步研究的问题。

在散文方面，《上杨邃庵书》实可视为其最突出的代表作。李梦阳在任江西提学副使时，因与一御史发生矛盾，终至被构陷下狱，情况相当危急。何景明为此而写信给大臣杨一清——邃庵，要他对李梦阳加以救援。今节引如下：

> 仆闻圣人哲士，取人于众恶；明主显相，识贤于集毁。夫徇同情则独行见遗，实多口则廉节被黜。何也？独行者同情之所缪，而廉节者众口之所黜也。……今有操独行，秉廉节，而干众恶，负集毁若李梦阳者，明公在上，何可弗少加察而一援之也？
>
> 夫仆于阳，非敢谓其无过也。自崇而弗下人，太任而弗识时，多愤激之气，乏兼容之量，昧致柔之训，犯必折之戒，此其过也。若其饰身好修，矜名投义，见善必取，见恶必击，不附炎门，不趋利径，处远怀不招之耻，处近执莫靡之勇，在野有《兔罝》之武，在公著素丝之直，立志抗行，秉心陈力，咸可尚也。
>
> 前与御史相近，同党交构，恃其贞介，不服文法，遭延无已，固其自取。而尊达至为不悦，缙绅靡然诽笑，言官亟诋于朝，法吏深鞠于狱，惟恐摧之弗披，而辱之弗窘也。嗟哉，亦已甚矣。谓深惩以全之，乃底其坏，历责以备之，实求其缺。谓其为高好胜，多事越位，不即攻之，将为患害；则阳之为害，弗犹愈于卖法成贿，污行丧守，玩公诡避，行私煽虐，甘心附媚，役志富势者乎？凡此一切，置之不问，而独于阳而较焉，何也？
>
> 大概习于苟同，而畏异己；溺于混浊，而非独清；便于相容，而惮弗群；务为蔽闇，而忌太白。故当事谓之横，伐奸谓之讦，建树谓之标己，振起谓之轻事，问民隐曰市名而出位，持国法曰寡情而立威。是以诡俗谐众之人，相倚为誉；而直节独行之士，疾之若雠。由此观之，仕宦之徒不贬损以就时，游滑以希世，何能免于今之人哉？……
>
> 今京师之士，其弗知者则已流言传讹，昧形议影，群猜共怒，一吠百声，持辩风起，发言雷同矣。间有知者，则亦恐异同于威要之吏，以遭口舌

之祸，视为秦越，随其轩轾。夫反同情以伸人，格众口以明物，此其弗利也必矣。孰肯乐弗利而为之哉？昔孔融鹗荐乎祢衡，汾阳解爵于李白。扬善登俊，闵才舒困，昭昭人代矣。今阳之文藻敷赡，才辩捷给，诚二子之流匹；而拘检行止，闲于礼义，可以用世贲治，二子弗若也。乃窘辱摧靡，卒无一为之地者，仆甚伤之。……

在这里有几点很值得注意：第一，他热情地赞扬了一种"操独行，秉廉节，而干众恶，负集毁"的人格，这其实也就是赞扬对自我的尊重和坚持、对群体压抑个体的反抗。第二，他对摧残上述人格的行为和现实作了尖锐的揭露，以"群猜共怒，一吠百声，持辩风起，发言雷同"等词句来形容当时的社会对特立独行的个人的迫害，真可谓入木三分。在后来龚自珍的散文中对此有更深刻而激烈的抨击。第三，这是一种新的文学体制。它显非叙事文和抒情文，从性质来说，近于说理文；是为了说明对李梦阳处理的不合理和应该加以救援的理由。但又含有强烈的感情——对李梦阳的尊崇、同情，对迫害李梦阳的人和当时政治现状的憎恶、愤怒；而且，文中的那种不向这种现实屈服的精神、锋芒毕露的生活态度、真挚的感情等等，都较明显地体现了作者的个性。因此，它在以理服人的同时，又具有文学作品以情动人的力量，实可视为一种新的文学散文。这种文学体制在以后不断发展，并逐步形成了更新的面貌。

与何景明相比，徐祯卿在当时的影响要小一些；而就诗歌成就来说，实可与李、何鼎足而三。徐祯卿(1479—1511)字昌穀，太仓州(今属江苏太仓县)人，自父亲起徙居苏州府城。十余岁即能写作诗文。与祝允明、唐寅、文徵明齐名，称吴中四才子。弘治十八年进士。先后任大理寺左寺副及国子监博士。有《迪功集》、《谈艺录》、《翦胜野闻》、《新倩籍》等；另有《迪功别集》及《徐迪功外集》。

当时苏州一带的文士，颇有率性任情的，如杨循吉、祝允明等；徐祯卿早年即与他们交游，在思想上很易受到他们影响。他所作《翦胜野闻》，对朱元璋的残忍、暴虐作过不少揭露(在上一编《概说》及第一章关于宋濂的部分曾予引述)；对本朝的开国皇帝如此放肆，至少应有率性任情的生活态度。其文学思想和创作也有这样的倾向。

《谈艺录》是他的论诗之作。他说："情者心之精也。情无定位，触感而兴。既动于中，必形于声。……盖因情以发气，因气以成声，因声而绘词，因词而定韵，此诗之源也。""夫情能动物，故诗足以感人。……若乃歔欷无涕，行路必不为之兴哀；愬难不肤，闻者必不为之变色。"这也就意味着：诗的第一动因是情，若没有真切而深厚的感情，诗歌决不能动人。这跟李梦阳提倡真情，是完全一致的。因此，他在弘治十八年考取进士后，寓居京师，遇到了李梦阳，很快就成了李梦阳所发起的运动中的一员，并由于他的创作成就而发挥了很大的

作用;而他自己的诗歌也出现了新的面貌。

徐祯卿居住苏州时作的诗,就感情真挚,不为凡俗所拘,因而颇能动人。试以《过故宫》六首的后三首为例:

> 扰扰干戈谁解纷,吾能谈笑却三军。江山赢尽将何用,销得荒郊数尺坟。
>
> 感慨当时壮士心,不图行客一沾襟。千年刘项元同死,垓下何须叹楚音!
>
> 木叶萧萧朝市平,空教才子赋《芜城》。百年销尽繁华梦,唯有寒蛩泣月明。

从"百年"句,可知该处在一百年左右以前还是王宫;"千年"二句又说明"故宫"的主人的身份类似项羽。所以,其所经过的乃是元末张士诚的旧宫,自当作于苏州。在这三首诗中,徐祯卿对这些争夺天下的英雄——包括张士诚的对手朱元璋——表现了怜悯和轻蔑:他们即使赢得了江山,但自己所最后得到的,不过是荒郊外的数尺坟墓;他们虽有胜利、失败之分,但最后都要在世界上消失,而从漫长的历史过程("千年")来看,几年或几十年的差别根本算不了一回事,因此胜利者和失败者可说是同时死亡的;而正是为了这种毫无意义的争夺,他们却给人类造成了多么惨酷的灾祸,使人类社会出现了多少次像鲍照《芜城赋》所描绘的可怕的情景!

尽管在元好问的诗和萨都剌的词里已分别出现过部分类似的思考,元好问强调了争夺天下的英雄给人类带来的深重灾难①,萨都剌指出了这种争夺的毫无意义②,但徐祯卿不仅把二者结合了起来,而且将其本朝的开国皇帝也明显地列入了这一可悯和可憎的"芜城"制造者的行列③,这却是前所未见的。读了这样的诗,再回过头去看看台阁体的那些歌功颂德的作品,人们就会理解它们是怎样的丑陋可笑。

从徐祯卿的这类诗篇,我们可以知道君权的神圣不可侵犯性在他那里是已经动摇了。假如他仍把自己看作君主的驯顺奴才,那就连怀疑都不敢。因此,这种动摇是与诗人脑子里的自我地位的提高相辅而行的。

此诗的感染力,既在于诗人能把这种新鲜的感受勇敢地表现出来,也在于其相应的表现能力。像"江山赢尽"和"销得荒郊数尺坟"的强烈对比,真使人有怵目惊心之感;而像"千年刘项元同死"这样的句子,一面仍以强烈对比——

---

① 参见本书中卷第五编第一章第二节关于元好问的诗的叙述。

② 参见本书中卷第五编第六章第三节有关萨都剌词的叙述。

③ 从《翦胜野闻》对朱元璋的大胆揭露来看,徐祯卿的这种做法是有深厚的思想基础的。

刘项同死之说与历史事实的反差——给予读者重大的刺激，另一面则以我国诗歌语言的精炼、含蓄以及读者由此所形成的接受习惯，用“千年”二字表达了上文所阐释过的丰富内容，从而使读者在刹那间领悟到这种反差的虚幻性，受到更大的撼动。不过，这些创作原则都是前人创造的，徐祯卿只是将前人的创作经验加以巧妙运用，而没有提供新的创作原则。这与李梦阳所说的“尺寸古法”也可谓不谋而合。

也正因此，徐祯卿到北京后很快成为李梦阳倡导的诗文复古运动的一员，并不是偶然的。《列朝诗集小传》丙集《徐博士祯卿》说：“其持论于唐名家独喜刘宾客、白太傅，沉酣六朝散华流艳文章烟月之句，至今令人口吻犹香。登第之后，与北地李献吉游，悔其少作，改而趋汉、魏、盛唐，吴中名士颇有‘邯郸学步’之诮。”这种记载并不符合历史事实，是不对的，与李梦阳的结交使他的诗歌创作有了新的进展。像下引《将进酒》那样气势磅礴的长篇，就是他入京后所作；另一首颇为优美的长篇《醉时歌》也为入京后作；而在可以肯定其为入京前作的诗中，却没有同类的作品。

> 将进酒，乘大白，碎磔为罂锦作幂。燕京杜康字琥珀，朱缗三千酒一石，君呼六博我当掷。盘中好菜颜如花，鸳鸯分翅真可夸。壶边小姬拔汉帜，壮士失色徒喧哗。拉君鬓，劝君酒，人间得失那复有？男儿命运未亨嘉，张良空椎博浪沙。秦皇按剑搜草泽，竖子来为下邳客。一朝崛起佐沛公，身骑苍龙被赤舄。灭秦蹙项在掌间，始知桥边老人是黄石。狂风吹沙涨黑天，天山雪片落酒筵。锦屏绣幕不觉暖，齐讴赵舞绕膝前。人生遇酒且快饮，当场为乐须少年，何用窘束坐自煎！阳春岂发断蓬草，白日不照黄垆泉。君不见，刘伶好酒无日醒，幕天席地身冥冥，其妻劝止之，举觞向天白：妇人之言不足听。又不见，汉朝公孙称钜公，脱粟不舂为固穷，规行矩步自衒世，不若为虱处裈中！丈夫所贵岂穷苦！千载倜傥流英风。人言徐卿是痴儿，袖中吴钩何用为？长安市上歌击筑，坐客知谁高渐离。我醉且倒黄金罍，世人笑我餔糟而扬醨。吁嗟屈原何清，渔父何卑！鲁连乃蹈东海死，梅福脱帽青门枝。明朝走马报仇去，襄子桥边人岂知！（《将进酒》）

此诗所歌咏的，是世俗的、热烈的享乐生活，对个人能力——“灭秦蹙项在掌间”——的高自期许，决不“餔糟而扬醨”以取容于庸众的坚强意志①，以一己

---

① 《楚辞·渔父》中，屈原说自己的灾祸是由“众人皆醉我独醒”所造成的，渔父就劝他说：既然众人皆醉，“何不餔其糟，而酾其醨”（据《文选》）。意即迁就众人，与之同流合污。徐祯卿此处是说：他虽经常喝酒，以致被众人笑为“餔糟而扬醨”，但他绝不会走渔父所提出的那种道路。

力量杀人报仇的奋不顾身的精神，对儒家"德礼"的鄙视和否定①。因而洋溢着生活的热情，显示了强大的生命力；也隐含着对于自由的追求，那是否定儒家"德"、"礼"的必然产物。可以说，这是一种新的人生信念。

当然，阮籍已经以裈中之虱来指斥和形容当时的儒者及其人生观，但诗中所颂赞的热烈的、世俗的享乐生活也正是阮籍所鄙弃的。而李白虽然赞美过类似的生活理想，却从未发出过"不若为虱处裈中"的呐喊；这是由于自士族阶层消失以后，社会上已不再存在足以在某种程度上抗衡君权的力量，君权日益绝对化，儒家的三纲五常之说成为神圣不可侵犯的原则，儒学的地位随之不断提高，魏晋时期那种鄙视儒学的景象已不可能重现。因而李白的《嘲鲁儒》，也不过是嘲笑他们的"问以经济策，茫如坠烟雾"。至于徐祯卿此诗，不但复活了阮籍的鄙视儒学的精神，而且把它和上述的这一切相结合，从而跟后来李贽的否定"德礼"、"政刑"而肯定"所以厚吾天生之五官"的事物有了相通之处，尽管李贽用的是抽象的阐述，而徐祯卿用的是热情洋溢的咏歌。

因为诗中有"燕京杜康字琥珀"之句，可知其所写乃是北京的饮酒场面，自当是他入京后所作；就诗的风格来看，也是李白歌行的一路，合于《列朝诗集小传》所谓"登第之后"，"改而趋……盛唐"之语。换言之，这是在李梦阳复古理论影响下的产物。正如西方的文艺复兴是以复兴希腊、罗马的古典文化来使文化符合当时社会发展的需要一样，就徐祯卿此诗来看，弘治、正德时期的复古运动也是要把洪武后期以来、特别是台阁体统治时期早已湮没的文化传统——包括魏晋时期鄙视儒学的精神——振兴起来，使文学的发展符合社会与人的个性发展的需要，明代文学则由此朝着晚明文学新思潮的方向行进。

就此诗的艺术成就说，由于热情洋溢，气势磅礴，结构繁复、曲折而又一气贯注、脉络分明，其丰富的内容得以充分而巧妙地展开，因而颇具感染力。可以说，此诗较之前期之作，在内容上更为拓展，在艺术上也有新的开辟。

然而，此诗的取得上述成就，在很大程度上是依靠和运用了前人的经验，因而显得独创性不足。例如，"白日不照黄垆泉"固然不免使人想起李白的"白日不照吾精诚"(《梁甫吟》)，"汉朝公孙称钜公"与李白的"汉朝公卿忌贾生"(《行路难》其二)似也并非没有关系，就是"燕京杜康字琥珀"之句恐也受到"兰陵美酒郁金香，玉椀盛来琥珀光"(李白《客中作》)的启发："字琥珀"之于"琥珀光"自毋庸词费，"燕京杜康"也不过是"兰陵美酒"的变化——把地域从"兰陵"

① 公孙弘为汉武帝时人，治《春秋》，官至丞相。《汉书·公孙弘卜式兒宽传》，称"儒雅则公孙弘、董仲舒、兒宽"。按"规行矩步"即儒家所谓"礼"，"为固穷"即儒家所谓"德"("君子固穷"见《论语》)。徐祯卿对这些的批判，实与李贽的批判"德礼"相通。

变到了"燕京",而"美酒"则被变成了它的代称"杜康"。

此外,徐祯卿还有一些富于情致的诗,颇为后人称道。今引数首,以见一斑。

> 吟风吹月度黄昏,谁借姮娥寂寞魂。莫向昭阳妒歌烛,孤辉只合照长门。(《长门怨》)
>
> 筑得城高骨亦枯,生民糜烂到扶苏。山豁七国曾凭险,知是长城不捍胡。(《筑城曲》)
>
> 渺渺春江空落晖,行人相顾欲沾衣。楚王宫外千条柳,不遣飞花送客归。(《春思》)
>
> 风霜独卧闲中病,时节偏催蛰口蛇。篱下落英秋半掬,灯前新梦鬓双华。文章江左家家玉,烟月扬州树树花。会待此心销灭尽,好持斋钵礼毗耶。(《文章烟月》)

这一类情思宛转之诗,为前七子中的其他六子所无。这大概与徐祯卿的乡土文化传统有关。其中《春思》作于入仕之后①,《文章烟月》则据《松窗快笔》等所载为弱冠之作②;另两首的写作时间难以确指。要之,此类作品前后期都有。《列朝诗集小传》于《文章烟月》尤为赞赏,至谓"'文章'、'烟月'之句,至今令人口吻犹香"。但此诗结尾已流于衰飒,就全篇而论,反不若《春思》的浑然一体。

在前七子中,另一个成就较为突出的诗人是边贡。边贡(1476—1532),字廷实,历城(今属山东济南)人。弘治九年(1496)进士,官至南京户部尚书。由于其诗歌成就,又与李梦阳、何景明、徐祯卿并称四杰。有《边华泉集》。边贡长于五言,善写幽忧之情,惆怅之思。例如:

> 骨肉俱零落,还家不似归。自伤真块处,谁遣更花飞。雨摧春苗病,风摧旅雁稀。飘飘木兰楫,吾欲泛东沂。(《春暮》)
>
> 隔岁乡关月,中秋想一看。真愁白发显,翻隐碧云端。桂影流烟湿,金波映浦寒。鸡鸣兴不浅,吟酌细凭阑。(《颐病清源,中秋罹雨。宵分言霁,短音寓怀》)
>
> 惆怅东篱下,西风酒一壶。物随秋渐老,人与月同孤。幻梦疑蕉鹿,尘踪笑网蛛。寒蛩不解意,唧唧响青芜。(《对月感怀》)
>
> 此山青可爱,岩嶂绕云松。暂息野中驾,弥耽尘外踪。石桥今古在,

---

① 徐祯卿于入仕后,曾被派遣至湖南;据诗中"楚王宫外"二句,当为奉使湖南时作。

② 明龚立本《松窗快笔》卷三谓徐祯卿"弱冠著《谈艺录》及《叹叹集》",而阎秀卿《吴郡二科志》谓《叹叹集》中收有《文章烟月》。《叹叹集》已佚,而《迪功外集》中有《文章烟月》之诗。

香客往来逢。落日谷风起，依稀闻暝钟。(《故山道中二首》之一)

前三首写愁固甚明显，第四首一开头明明说“此山青可爱”，但结末仍归于黯淡和衰飒。

边贡此等诗境虽有近于中唐刘长卿等人之处，但其哀愁的色彩较他们的为浓，而设想之深细也较他们为胜。如“尘踪笑网蛛”一句，乃是尘踪见笑于网蛛之意。他把自己设想为已被蜘蛛所网住的小虫，他的一切行动——“尘踪”——都是要从网中挣扎出去，但毫无效果，不过被结网的蜘蛛所笑。因此，渗透在这类句子里的，是作者所感受到的被束缚和无从自主的痛苦。关于此点，还可从以下一首得到印证：

尔本能言鸟，羁栖误此生。众方怜彩翠，天苦忌聪明。月下离群思，花间唤婢声。居然成往迹，留架在前楹。(《家豢鹦鹉为狸奴所毙，予伤之，赋短律二篇，书呈同志，期有以慰我也》之一)

此诗所表现的悲伤，确很深沉。不过，他其实不是把被害的鹦鹉作为鸟来写的。诸如“羁栖”句、“月下”句都只是人才能有的感受；他是把这只鹦鹉拟人化了，或者说是把他自己在生活中感受到的痛苦突入了鹦鹉之中。而无论是蛛网中的小动物或金笼中的鹦鹉，在不自由和无法改变自己的悲惨命运方面是基本一样的。由此可知，边贡之所以有如此深重的悲哀，乃是因为他深深感到了环境对他的压抑和桎梏。他与刘长卿等人的诗境的上述区别，当是由于他的这种感受较刘长卿等人深切。

最后说明一点：《明史·李梦阳传》说梦阳“倡言文必秦汉，诗必盛唐，非是者弗道”，这被后来的不少研究者所信从，并用来作为批判、否定李梦阳倡导的诗文复古运动的重要依据。其实，李梦阳并没有这样说过，他只是认为宋儒对诗文创作起了极严重的破坏作用①。而从作为前七子和四杰之一的边贡诗中，我们可以更清楚地看到《明史·李梦阳传》此说的荒谬：边贡的这些诗就都不是盛唐的路子。

祝允明和唐寅

在李梦阳于北京指出诗文皆坏于宋时，江南也有人提出了类似的看法，其

① 参见章培恒《李梦阳与晚明文学新思潮》(原载《古田教授退官记念中国文学语学论集》，日本东方书店1985年版；转载于《安徽师范大学学报》1986年第3期)。又，王运熙、顾易生先生主编《中国文学批评通史》中的《明代文学批评史》也说：“可见说李梦阳主张‘诗必盛唐’，并不准确。”(上海古籍出版社1991年版)

代表人物即为祝允明。祝允明(1460—1526),字希哲,号枝山。长洲(今江苏苏州市的一部分)人。弘治举人。曾任广东兴宁知县,迁应天府通判。与唐寅、文徵明、徐祯卿并称吴中四子。工书法,也善诗文。有《祝子罪知录》、《怀星堂集》等。

允明思想大胆而新颖,其《祝子罪知录》在这方面尤为突出。《四库全书总目提要》谓其"好为创解。如谓汤、武非圣人;伊尹为不臣;孟子非贤人;武庚为孝子;管、蔡为忠臣;庄周为亚孔子一人;……邓攸为子不孝、为父不慈、人之兽也;王珪、魏徵为不臣;……韩愈、陆贽、王旦、欧阳修、赵鼎、赵汝愚为匿非。论文则谓韩、柳、欧、苏不得称四大家;论诗则谓诗死于宋;论佛、老为不可灭。皆剿袭前人之说,而变本加厉。王宏撰《山志》曰:祝枝山,狂士也。著《祝子罪知录》,其举刺予夺,言人之所不敢言。刻而戾,僻而肆,盖学禅之弊。乃知屠隆、李贽之徒,其议论亦有所自,非一日矣。圣人在上,火其书可也。其说当矣"(《四库全书总目提要》卷一二四《子部·杂家类·存目一·祝子罪知》)。《四库》馆臣虽然站在反对祝允明的立场,但所举各条在当时确含有离经叛道的色彩,说祝允明为李贽前驱,也非无见。

在文学思想方面,祝允明的反宋是很明白的。他认为"学坏于宋"(《学坏于宋论》),而"典册不越经史子集,集亦学也"(《答张天赋秀才书》);所以,隶属于集部的诗文也都坏于宋了。在他看来,诗文有一定的法则,就如裁制衣服,衣料及式样可以改变,"及其成衣一也","成衣"的法则是古今都不能变的。"奈何论文者徇今并反乎古?要自宋后,缪极于斯。呜呼,岂有古今相承,千载而下,数口翻覆迁易,乃欲为定辞耶!今人幼小,辄依闾阎童儿师,教以书市所卖号为古文者。一踏举业门,即遥置度外矣。又欲自进,亦锢蔽于宋后陋谈。问文,曰'祖韩',又曰'韩、柳、欧、苏耳'。问诗,曰'宗杜',又曰'宋犹唐耳'。噫,闇矣哉。然而知韩杜等者贵矣,知韩杜等未足擅众而止吾者几人焉!知韩杜等未足擅众而止吾者又贵矣,知而自信以自遂,又几人焉!"(《答张天赋秀才书》)总之,他的意思是:宗韩、宗杜本就不对,如再把韩文与欧苏之文相提并论,把唐诗与宋诗视为一体,那就"闇矣哉"——更为荒谬——了。正确的办法,是应"知韩杜等未足擅众而止吾",进而建立"自信",达到"自遂"——由自己来成就自己。总之,不依傍古人,不为古人所限制,相信自己,充分发挥自己的创造性以完成自己,这就是他所认为的古代诗文所体现的法则,而在他看来,这种法则已被宋儒所"坏"。他的这些见解,与李梦阳的复古理论基本一致,其攻击的矛头都是指向宋代的诗文乃至宋儒之学的。

祝允明的文章虽然思想新颖,但属于文学性质的,艺术成就都并不高。较有特色的是诗歌:

四十不拟老，老状日已至。饮量复减昔，三饮已复醉。诗来亦信口，甲乙懒排次。遐览天地间，何物如我贵？所恨每自丧，长失本然味。（《和陶渊明饮酒》之十五）

玉田金界夜如年，大地人间事几千。万籁萧萧微不辨，露繁霜重月盈天。（《浩月》）

其第一首以“我”为世上的最贵，这自是一种大胆的思想。但作为文学作品，此诗感动人的却是其对未能珍视自我的悔恨和补救已迟的悲哀。因此，全诗的中心虽似在最后四句，但在读完这四句后，以前的那些看来平淡的句子就给人以重压了。同时，他敢于把这样的将自我放在第一位的思想感情写入诗中，与李梦阳的诗歌应写真情的主张也是吻合的。第二首所写，是一种广漠而微带凄凉的境界，具有在这以前的诗歌从未出现过的独特美感。诗人自己没有在作品中现身，但诗里的景色却都渗透着他的感情。如第一句的“夜如年”固然体现了诗人的难以忍受的孤寂，就是“玉田金界”的“玉”与“金”的比喻，也有寒冷乃至沉重之感。所以，这首诗所表现的，乃是孤寂的个人面对着广袤而无情的、包蕴着人间万事的宇宙所引起的难以言说的凄凉。倘与陈子昂《登幽州台歌》的“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下”相比较，那么，陈子昂的感怆是由荒凉的、缺少人烟的特殊环境所引发，祝允明的凄凉却是在日常环境里产生的，故其自我感受更为敏锐。这与其“遐览天地间，何物如我贵”的觉悟不可分割。

祝允明在诗歌创作方面还有一点很值得注意的，就是他对写作艳体诗的热衷。传世的《祝允明书艳体诗册》是其所写的艳体诗的真迹，原件现藏上海图书馆。据曾经收藏过此件的方濬颐《梦园书画录》卷十所载，共有诗十三首；现在上海图书馆所藏只有九首及残句数句，佚失了三首多。其最末一首诗之后有祝允明的跋：“嗣兰爱仆闺体诗，忙还，姑以此应。余有小集十卷，伺彼此暇日，当为尽出，同作忏悔。”其中“余有小集十卷”一句，联系首句的“嗣兰爱仆闺体诗”来看，当是“闺体诗”的“小集”，至少其中绝大部分是“闺体诗”，否则就不必为之“尽出”（因嗣兰所爱者乃是“闺体诗”），更没有“同作忏悔”的必要了——是“绮语”才要“忏悔”。写作如此大量的艳体诗，在数量上远远超过了韩偓与杨维祯，在中国诗歌史上是很值得重视的。这意味着通过歌咏男女爱情来冲击礼教和儒家诗学观念的努力，在明代中期已经重新开始，并且已有明显的表现。

现存的这十三首艳体诗，写情都自具特色。《惊鸾曲》尤为突出。今据《梦园书画录》卷十引录如下：

纱笼凝碧烟，江纹汎琼席。明玉榻横陈，芙蓉醉秋色。春迷一朵梨花云，鸳鸯小队不忍分。玉郎求凰拟连翼，入得帘帷声恻恻。矜娇不敢呼，临帷密坐情呜呜。玉纤难把揾香暖，睡鸾惊觉声模糊。鸾情本忆凤，招凤入鸾梦。凤兮语破梦中身，双栖日日长无真。(《惊鸾曲》)

此首以鸟喻人，写得迷离恍惚。全诗分作两大段。其第二段自"玉郎"句起，大意是：凤鸟欲求配偶，其所追求的鸾鸟却已成为富贵人家的禁脔，凤也就飞入了其家的帘帷。但不敢呼唤鸾鸟，只能"临帷密坐"，以"呜呜"的鸣声来表达自己的情感。这"惊觉"了"睡鸾"，她本也思念着凤鸟，就招引他在梦中相会。凤向"梦中"的鸾"说破"了她的处境：她虽日日与别人"双栖"，但这种"双栖"并不是真的；至于何以如此的原因，则留给读者去想像。而且，由于末句点明了"双栖日日长无真"，所谓"睡鸾"与"梦中身"显然也具有象征意义，意味着鸾在被凤"说破"以前其实只是在睡梦中生活——懵懵懂懂地过着日子；但她与凤在梦中的相会终于使她惊醒了过来。再将诗中此段与第一段联系起来看，就可以明白"鸾"所隐喻的乃是"横陈"于"明玉榻"上的美人。这位美人原有相爱者，而且感情很深——"鸳鸯小队不忍分"，后来却与他分离而进入了这个富贵之家。

所以，此诗的第一大段是用写实的手法，第二大段则用象征的手法。二者巧妙地结合，既歌颂了爱情的力量和"凤"的不顾礼教的追求，也隐晦地表现了环境对爱情的压迫和"鸾"的由软弱而觉醒的过程。这既继承了元代文学肯定爱情的传统，也是晚明文学热烈赞颂爱情的先声。在艺术上，由于大量运用象征手法，给予读者丰富的想像空间，提供了多种解读的可能(其实，诗中所写凤的"入帘帷"就既可解读为现实中的"鸾"的追求者确以某种方式进入了她的家庭的象征性的写法，也可解读为"鸾"的想像或梦境。上文所述系取第一种解读；若取第二种解读，那么，通篇诗就都是写"鸾"在进入富贵之家后一直在怀念其原来的爱人，并对当前的生活深感痛苦)，从而在很大程度上扩大了诗的内涵，也形成了一种扑朔迷离的美。这种把写实和象征结合起来的方式，是一种新的艺术手法。

祝允明的友人唐寅，在文学思想方面虽然没有提出新的观点，但其诗歌创作追求真情、真人，因而与李梦阳的文学理论也有共通之处。

唐寅(1470—1523)，字伯虎，又字子畏，号六如居士、桃花庵主，苏州吴县(今江苏苏州市的一部分)人。是我国历史上的杰出画家，也善诗文。弘治十一年举人，名列第一。次年至京参加会试，被认为事先得到了主考所泄漏的试题而入狱，后虽获释，但被革去了举人。他本纵放不羁，经此打击，更不受世俗束缚。有《六如居士全集》。

唐寅的诗本以清新婉丽见长。后来却力求以浅近的语言更自由地抒写性灵，“晚年作诗，专用俚语，而竟愈新”（顾元庆《夷白斋诗话》）；这是明代最早出现的、有意识地在诗歌上进行创新的诗人。他的某些作品，在我国白话文学史上具有重要意义。至其创作态度，则是勇敢地抒写他所认为的人性。其《默坐自省歌》描画自己说：“头插花枝手把杯，听罢歌童看舞女。食色性也古人言，今人乃以之为耻！”（《唐伯虎外编》卷一）尽管“食色性也”之论是孟子早就批判过的，但他认为人性确是如此，就无所顾忌地把这样的行为、感情写出来。

他的清新婉丽的诗，可以《姑苏八景》为代表。在其诗集的袁宏道批本中，这八首曾被评为“此中有画”。今引其末一首《洞庭湖》为例：

> 具区浩荡波无极，万顷湖光净凝碧。青山点点望中微，寒空倒浸连天白。鸱夷一去经千年，至今高韵人犹传。吴越兴亡付流水，空留月照洞庭船。

此外，他的《和沈石田落花诗三十首》中，也有这一类作品，如“红尘拂面望春门，绿草齐腰金谷园。鹳篆遍书苔满径，犬声遥在月明村。春风院院深笼锁，细雨纷纷欲断魂。拾得残红忍抛却？阿咸头上伴银旛”之属（《唐伯虎外编》卷一）。不过，人们对这一组诗更为注意的，是其可能与《红楼梦》中林黛玉《葬花词》有关的部分。相传唐寅所居桃花庵“多种牡丹”，“至花落，遣小伻一一细拾，盛以锦囊，葬于药栏东畔……”（见《六如居士全集·外集》）故《红楼梦》研究者认为书中所写黛玉葬花是受了唐寅葬花的影响，进而认为黛玉《葬花词》与这一组《落花诗》也有关联。准此而论，则黛玉《葬花词》中“明年闺中知有谁”，或当受到唐寅此诗“明年勾管是何人”的启发；而唐寅此组诗中的“花落花开总属春，开时休羡落休嗔。好知青草骷髅塚，就是红楼掩面人”，也不妨视为《葬花词》中“一朝春尽红颜老，花落人亡两不知”的先声。

唐寅那些以较浅近甚或俚俗的语言抒写性灵的诗，由于是探索性质，自不免有失败之作。而其《桃花庵歌》、《伥伥词》和《漫兴十首》中的《拥鼻行吟水上楼》一首，在当时就受到较高评价。

《桃花庵歌》中的桃花庵，是唐寅所盖造的住宅，在风景优美的桃花坞中。此诗所写，实是唐寅自己的生活和性情：

> 桃花坞里桃花庵，桃花庵里桃花仙；桃花仙人种桃树，又摘桃花换酒钱。酒醒只来花下坐，酒醉还来花下眠；半醒半醉日复日，花落花开年复年。但愿老死花酒间，不愿鞠躬车马前；车尘马足富者趣，酒盏花枝贫者缘。若将富贵比贫贱，一在平地一在天；若将花酒比车马，他得驰驱我得闲。别人笑我忒风骚，我笑他人看不穿。不见五陵豪杰墓，无酒无花锄

做田。

王世贞评此诗说，"如父老谈农桑，事事实际中，间作宛至情语"(《唐伯虎外编》卷五附录《题唐伯虎诗画卷》)；又说："语肤而意隽，似怨似适，真令人情醉。"(《唐伯虎外编》卷五附录《唐伯虎画》)此诗虽然语言浅近，迥异于在它以前的我国诗作，但感情真挚，贯注全篇，既赞美了那种自由的不受束缚的生活，具有鄙视富贵的高格，但对这种平凡的生活又多少有些失落感，所谓"若将花酒比车马，他得驱驰我得闲"，于自我慰藉之中又深深显示出他的无奈。由这种复杂的感情所形成的独特境界，确实具有艺术感染力；王世贞"似怨似适，真令人情醉"之评，殊为有见。

然而，王世贞的弟弟王世懋却特别赞赏其《伥伥词》和"拥鼻行吟"的那一首《漫兴》，说是"生平闭目摇手，不道《长庆集》，如吾吴唐伯虎，则尤《长庆》之下乘也"，但每见这两首就"恨恨悲歌不已"，并解释说："词人云：'何物是情浓！'少年辈酷爱情诗，如此情，少年那得解?"(《艺圃撷余》)今引二诗于下：

> 伥伥莫怪少时年，百丈游丝易惹牵。何岁逢春不惆怅？何处逢情不可怜？杜曲梨花杯上雪，灞陵芳草梦中烟。前程两袖黄金泪，公案三生白骨禅。老后思量应不悔，衲衣持钵院门前。(《伥伥词》)
>
> 拥鼻行吟水上楼，不堪重数少年游。四更中酒半床病，三月伤春满镜愁。白面书生期马革，黄金游客剩貂裘。近来检校行藏处，飞叶僧房细雨舟。(《漫兴十首》之八)

王世懋之所以会抛弃其憎恶长庆体的偏见，深深被这两首所感动，因其感情实在真挚而浓烈。第一首为早年所作(见阎秀卿《吴郡二科志》)。前四句说少年时为爱情所牵系原是很正常的事，中二句以比兴之笔描摹爱情的欢乐、美好，如梦如烟，后四句所写的是：虽然为爱情而抛弃了前程，并且悟彻了人生的空幻①，但到暮年持钵乞食时，他对少年时的爱情和为爱情所付的代价仍然不会有丝毫懊悔。对爱情如此执着，对它的美丽和强大的力量作如此热情的歌颂，而且以"公案三生白骨禅"和"老后思量应不悔"这样的强烈对比来加以形容，这在我国的诗歌史上真是破天荒的，难怪王世懋要说"如此情，少年那得解"了。至于第二首，已是唐寅在遭受打击后所作。中间四句，写其少年时欢乐的生活、稚气的哀愁、远大的抱负、由于挥霍而造成的窘迫；首尾四句，则是对这一切已不可复得的深沉悲感。少年情状——包括当时的幼稚和荒谬——在暮

---

① "公案三生白骨禅"句的"白骨禅"，犹言"白骨观"，出《楞伽经》，意谓把人生看作"白骨微尘，归于空虚"。

年回忆起来是那样令人神往,因而越显出当前"飞叶僧房细雨舟"的生活的凄凉。像这样的心境,当然更不是少年所能理解的了。不过,与其说此诗是写了人生的无奈,倒不如说是对青春的含泪的礼赞。倘若没有青年时的这一切,人的一生岂不成了可怕的空白?

此类诗歌的存在,证明了唐寅的探索取得了令人鼓舞的成就。

最后需要指出的是:唐寅已开始写作白话作品,现引录于下:

这个和尚,叫做达摩。一语不投机,九年面壁坐。人道是观世音化身,我道他无事讨事做。(《达摩赞》)

两只凸眼,一脸落腮。有些认得,想不起来。噫,是踏芦江上客,一花五叶至今开。(《又赞》)

我问你是谁,你原来是我。我本不认你,你却要认我。噫,我少不得你,你却少得我。你我百年后,有你没了我。(《伯虎自赞》)

此等体制,当源自佛家的偈语。但其内容,却已脱离了阐扬佛家教义的范围,而具有文学的意味了。尤其是最后一首,所写的实是人生的悲哀:真实的生命比幻象还要虚幻不实!"赞"本为文的一体,这类白话赞的出现,可说是白话之文的开端;但它们又押韵,因而与白话诗也不无关系。

第二节 嘉靖时期的诗文演化

嘉靖时期的诗文,是接续正德末叶诗文发展的趋向,沿着李梦阳、何景明等人开辟的道路向前发展的。其张扬真情、真人的精神得到了继承和进一步发扬;作为张扬真情、真人的根据的复古旗帜,在很大程度上被保存了下来,但其后期的个别突出作家在这点上也有所突破。跟这样的进程背道而驰的,是崇道派。大致说来,在正德至嘉靖间,李、何及其影响下的年轻一代在文坛上已占有绝对优势,作为年轻一代代表的,有黄省曾、皇甫涍等人。到了嘉靖时期,最早出现的是在李、何等人基础上前进的高叔嗣和"八才子"等,至嘉靖十四五年间从八才子中分化出了崇道派,要求以儒学甚至理学来统率文学。经过十年左右,李攀龙起而与之抗衡,至嘉靖二十九年,以李攀龙、王世贞为首的后七子形成,坚持李、何的传统,声势不断壮大,终于战胜了崇道派。而在后七子派日益进展的同时,年岁较王世贞略大的徐渭异军突起,于文学既强调情,又力反模拟,把"复古"的旗帜也抛弃了,这就比李、何与后七子又进了一步。

黄省曾与皇甫涍等

作为李梦阳的后辈而与李梦阳相交，并在扩大李梦阳一派的影响方面起了重大积极作用的黄省曾(1490—1540)，字勉之，号五岳山人，吴县(今江苏苏州市的一部分)人。嘉靖十年(1531)举人。有《五岳山人集》。他从六岁起就爱好文学。长大后与其兄鲁曾不惜家财地购置图书，接交宾客。曾至越中向明代心学的创始人王守仁学习，作《会稽问道录》，是以《明儒学案》中列有他的专节①。

他论诗重情，因而对明初以来的萎靡文风很不满意，而对李梦阳的主张及其创作则十分推崇。他说：

> 今之为文者，颓然崩峰，逝然倒澜，鄙浅恶陋，狂悖一世，虽号称名家者，亦不过借聋瞽之见，乘习熟之誉，声讹耳谬，略传之耳。若加之以百年，俟之于圣贤，则存而诵之者几希矣。濂、祎②、东里之辈可镜而知也。(《与文恪王公论撰述书》)
>
> 逮于东里，徒持浑厚闲淡之体，以主张后进，而委靡不振之风亦由此而开矣。(《与陆芝秀才书》)

像这样一再指名道姓地批判东里(杨士奇)，并对被明太祖所称赞的宋濂、王祎之文也加以掊击，这是李梦阳都没有做到的。在这些文字里，他实际上是把明初以来由朱元璋父子的残酷统治所形成的文坛上的令人窒息的气氛作了大胆否定。也正因此，他热情赞扬李梦阳能在这样污浊的空气中孤军奋起，而为文学的发展开出一条新路："……由是巴曲塞宇，而《白雪》孤扬；鄙音弥国，而黄钟特奏。至勇不摇，大智不惑，灵珠早握，天池独运，主张风雅，深诣堂室。凡正德以后，天下操觚之士咸闻风翕然而新变，寔乃先生(指李梦阳。——引者)倡兴之力，回澜障倾，何其雄也。"(《寄北郡宪副李公梦阳书》)

与此同时，他认为李梦阳等虽扭转了原来的颓势，文坛上的缺陷依然很多，解决之道，是进一步提倡真情，而且是基于自然的真情；这也就是要把李梦阳的提倡"真诗"的主张向前推进：

---

① 见《明儒学案》卷二十五《南中王门学案》一。

② "祎"原作"韦"。按，在宋濂与杨士奇(东里)之间并无名"韦"而与宋、杨声望相埒的文人，唯王祎与宋濂齐名，在黄省曾的时代常以二人并称，如皇甫冲为《皇甫少玄集》所作序(见该集卷首)即有"盖今之为文者，王、宋称一代之宗"语。"韦"当为"祎"之误；今改正。又，《艺苑卮言》卷六："高帝尝谓宋濂：'浙东人才，唯卿与王祎耳。才思之雄，卿不如祎；学问之博，祎不如卿。'"

诗者，神解也，天动也，性玄也，本于情流，弗由人造。……但世人莫省自然，咸遵剽窃。正德以来，古途虽践，而此理未逮；艺英虽遍，而正轨未开；秀句虽多，而真机罕悟。（《诗言龙凤集序》）

仆尝爱陆生有云："诗缘情而绮靡。"一言尽之。缘情者，质也；绮靡者，文也。故衷里弗根者，靡孚格之感；斧藻不备者，缺扬耀之色。（《答武林方九叙、童汉臣书》）

在他看来，"诗缘情而绮靡"一语已把诗歌的本质囊括无遗，所谓"一言尽之"；而诗之所以能成为"神解"、"天动"、"性玄"，就因为它是基于自然的人的感情的奔流；至诗歌美的形成，则是在这基础上施以"斧藻"的结果；然而，由于人们的"莫省自然，咸遵剽窃"由来已久，在李梦阳的倡导复古已取得成绩的正德时期以来，这种"自然"之理还未能深入人心，以致在诗歌上仍存在不少问题。换言之，在当时的诗歌创作上必须有较大的突破，而其关键则在张扬真情，本于自然。因此，他虽然肯定了李梦阳的复古的口号，但却更强调其所揭橥的真情，并由此而引申出重自然之旨和反剽窃模拟的要求。

尤其值得重视的是：他所倡导的"本于情流"、出于"自然"的"神解"、"天动"、"性玄"，其实也就是"性灵"，所以他在另一处更明白地说："夫文者，所以发阐性灵，……"（《李先生文集序》）此处的"文"是包括诗歌而言的；因为"李先生文集"即李梦阳的集子，其中诗文兼收。由此言之，在黄省曾的理论中已经包含了后来袁枚"性灵说"的先声。

那么，怎样来达到这一目标呢？黄省曾认为必须回到古人所曾经历过的"本于情流，弗由人造"的正确道路上去，他特地为此而编纂了《诗言龙凤集》以启示门户："古人构唱，直写厥衷，如春蕙秋蓉，生色堪把，意态各畅，无事雕模。""予乃抚此沦衰，特启作户，略删汉魏以迄唐初，作者凡六十三人，得诗四百七十四首，皆抽思入妙，风格无沦，来哲纷纷，难臻斯奥矣。"（《诗言龙凤集序》）这一方面仍是李梦阳复古主张的继续；但另一方面却把初唐及其以前的诗歌提到了盛唐之上，所谓"来哲纷纷，难臻斯奥"的"来哲"中，显然是包括了盛唐作者的，这实为稍后陈束等人标举初唐的滥觞。

他自己的诗歌创作，借鉴六朝，兼及唐人，虽然蹊辙犹存，但能写自我的独特感受，颇足动人，殊非杨士奇、李东阳等人之诗所能望。如以下三首：

秋水理归棹，徒行向溧阳。林愁红日尽，山苦白云长。客影随他骑，乡心过野芳。喜看村馆近，聊得举孤觞。（《溧水步至观堂假宿一首》）

暮雨过前溪，春云四野低。望开山更合，看出树重迷。池外花交吐，岩间鸟半栖。烟芜千里色，弥使客心凄。（《虎丘雨集一首》）

春舸遡晴川，游衿忽怅然。落花催落景，流水送流年。（《春泛一首》）

感情深厚，本于心扉，而词语素朴，似出自然。第一首写途中的孤苦，如在目前；末两句虽为自慰，而凄寂之情更浓。第二首将低迷的景色与内心的凄寂融合为一，"池外"句虽似写花的生气，但处在这样的背景下，又衬以"鸟半栖"的沉闷，那"交吐"之花也给人以承受重压的惨然之感。第三首写春游中一刹那的感受，首句颇有欢愉之情，次句起即急转直下，由"落花"、"流水"而念及人生的无常；这种突然的情绪波动，就使无常感更加强烈。王世贞评黄省曾诗，谓其"如假山池，虽尔华整，大费人力"（《艺苑卮言》卷五）。这也许含有批评之意，但却是符合实际的；以上这些诗歌虽似素朴，其实是"大费人力"的结果。不过这实在无可厚非，艺术创作本来就不能纯任自然而不费人力，只要不落痕迹就好。

黄省曾的文学理论和创作在当时有很大影响。钱谦益虽然对黄省曾评价颇多不实之词（参见《明儒学案》卷二十五《南中王门学案》一），但也不得不承认"勉之集盛传于世"（《列朝诗集小传》丁集上《黄举人鲁曾》）。而李梦阳一派之得以在吴中发扬光大，且由吴中而播于江南其他地方，则省曾之功尤大。他先是影响了兄长黄鲁曾。"勉之北面事空同，重染北学；得之（鲁曾之字。——引者）词必己出，不欲寄人篱下，亦往往希风李、何。"（同上）继而由他们兄弟扩大到吴中，如钱谦益所说："余观国初以来，中吴文学历有源流；自黄勉之兄弟心折于北地，降志以从之，而吴中始有北学。"（《列朝诗集小传》丁集上《皇甫佥事涍》）在这过程中，皇甫冲（1490—1558）、皇甫涍（1497—1546）、皇甫汸（1504—1567后）、皇甫濂（1508—1564）四人所起的传承作用极为重要。

这四人是兄弟，并称"皇甫四杰"。其中皇甫涍、皇甫汸尤为著名。皇甫涍，字子安，长洲（今江苏苏州市的一部分）人。嘉靖十一年（1532）进士，曾任右春坊司直，官终浙江按察佥事，有《皇甫少玄集》。汸字子循，嘉靖八年（1529）进士，曾任南京吏部稽勋郎中，终于云南按察司佥事，有《皇甫司勋集》。王世贞曾对当时吴中作家作过这样的评价："太原兄弟，俱擅菁华（原注：贡士冲、司直涍、司勋汸、虞部濂）；汝南父子，嗣振骚雅（原注：省曾、姬水[1]）。……吴中一时之秀，海内寡俦。"（《艺苑卮言》卷七）而皇甫氏兄弟与鲁曾、省曾为表兄弟，因而颇受黄氏昆仲的熏陶。钱谦益说："（鲁曾等）于甫氏兄弟为外昆，故甫氏之少学，得之汝南居多，而后乃屡迁焉。"（《列朝诗集小传》丁集上《黄举人鲁曾》）又说："甫氏，黄氏中表兄弟也。子安（皇甫涍之字。——引者）虽天才骏发，而耳目濡染，不免浸淫时学。"（同书丁集上《皇甫佥事涍》）此处的所谓"时学"，即指李梦阳等人的文学主张及创作。皇甫涍《秦吴杂歌九首》其二："昭代

① 姬水为黄省曾之子。

文章百代雄，一时词赋说关中。来游骢马知难并，更草《凌云》入汉宫。”其三：“崆峒高插五云间，汉魏风流亦可攀。李白才名天地在，谢安谁为起东山?”所谓“关中”、“崆峒”、“李白”皆指李梦阳，前二者由其籍贯言，后者则因李白与李梦阳同姓，故以借指梦阳。皇甫汸《盛明百家诗序》也说：“弘治、正德之间，何、李二俊力挽颓风，复还古雅；长沙李文正诱奖群乂，摛藻天庭；世宗嗣位之初，己丑而后，文运益昌，海内作者，彬彬响臻，披华振秀，江右相君，亦屢吐握。开元天宝，庶乎在兹。”虽然基于势利之见，把严嵩(“江右相君”)也尊为振兴文艺的大功臣，但仍视李、何为振兴文运的奠基人。这可作为钱谦益所谓皇甫兄弟“浸淫时学”的注解。他们虽然也看到了李梦阳等人的缺陷，如皇甫汸即对李梦阳、何景明之诗“病其蹊径”(《皇甫少玄集》卷首皇甫汸序)，此即皇甫冲所说的“李、何矫一时之弊，而不能不泥其迹”(《皇甫少玄集》卷首皇甫冲序)，皇甫涍也认为李梦阳后来对徐祯卿的有些批评不切实际(见其《迪功外集后序》)，但他们对李梦阳的基本评价始终未变。上引皇甫涍、汸之作皆出于晚年。正由于皇甫兄弟在吴中都是很有影响的重要文人，他们跟着黄省曾对李、何等人作这样的推崇、肯定，也就有力地扩大了李、何在吴地和江南其他地区的影响。

大概说来，皇甫涍和皇甫汸均以诗见长。所作崇尚个人的感受，颇欲表现真实的内心世界，但又重在借鉴古人。钱谦益说他们“而后乃屡迁焉”，其实不过是其所借鉴的对象有所不同罢了。《四库全书》的《皇甫少玄集》与《皇甫司勋集》提要分别谓涍诗“宪章汉魏，取材六朝”，汸诗“古体源出三谢，近体源出中唐”(均见《四库总目提要》卷一七二)，就其主要倾向言，庶几近实。至其佳处，涍诗在于清逸，汸诗则近于清空，有时略显衰飒。现各引二首，以见一斑。

离居苦遥夜，客思渺难裁。清琴屡罢绪，素杵尚馀哀。猿鸣山月静，鹤舞涧阴开。侧伫一丘想，胡为双鬓催。(皇甫涍《岁暮述怀十首》其三)

同君别山寺，心每怀沧洲。山馆对新霁，烟虹开远流。空歌碧云暮，怅望石梁游。况复西津月，萧萧此夜秋。(皇甫涍《同子循初秋雨后怀虎山桥》)

鄱口晓来望，浔阳路此通。颓波销霸业，蔓草没王宫。雾色香炉上，秋声瀑布中。禅心与游思，并落枫林东。(皇甫汸《鄱阳》)

清汉月仍满，空山岁欲阑。入林无叶碍，映水觉池寒。远道心千里，高楼思万端。谁能三五夜，长及盛年看?(皇甫汸《十月十五夜月》)

高叔嗣、八才子及其他

如同前引黄省曾之文所指出的，由于“莫省自然，咸遵剽窃”之风由来已

久，李梦阳等人在复古的旗帜下张扬真人、真情的理论和创作实践，在对文学的发展起了重大的积极作用的同时，在文坛上也引起了一些负面的现象。其一，如同李梦阳在《诗集自序》中所指出的：他在接受了“真诗”在于民间的观点后，曾经“废唐近体诸篇而为李、杜歌行”，虽然他后来又进而“为六朝诗”、“为晋魏”、“为琴操、古歌诗”乃至四言诗，但在文坛上却已形成了“一变而为杜”（陈束《苏门集序》），也即纷起师法杜甫的局面，有的人更模拟李梦阳的作品，如唐顺之就曾“爱崆峒诗文，篇篇成诵，且一一仿效之”（李开先《荆川唐都御史传》）。这些自然不利于文学的发展。因此，嘉靖时期在文学上面临一个既坚持表现真情、真人，又克服上述负面现象的任务。然而，李梦阳的张扬真情、真人是打着复古的旗帜的，由于历史的惰性，这旗帜不可能立即抛掉，从而为完成上述任务带来了很多困难；何况艺术上的创新本来也离不开对前人经验的吸取，要划清创造性的继承和拟古的界限却并不容易。所以，嘉靖时期的诗文，基本上是在复古的旗帜下缓慢发展的。

在这方面，最早出现的值得注意的作家，是高叔嗣、八才子中的部分成员和王维桢等人。

高叔嗣

高叔嗣（1502—1538），字子业，祥符（今河南开封）人。嘉靖二年（1523）进士。官至湖广按察使。有《苏门集》。他早年为李梦阳所赏识；自谓“生平所向慕两人”，其一即李梦阳（见陈束《苏门集序》）。其诗深受王世贞及弟世懋、陈束、李开先等人的赞誉[①]，李开先《六十子诗·高苏门叔嗣》至谓“苏诗能入室，何李只升堂。”原注：“何、李虽成大家，去唐却远；苏门虽云小就，去唐却近。蔡白石、王岩潭以苏诗为我朝第一，其言虽过，要之不可尽非也。”“升堂”、“入室”之喻，虽就其去唐远近而言，但也意味着高叔嗣是沿着何、李的道路前行的，只是进得更深了一层；至于就总体成就而言，李开先仍主张何、李与高叔嗣有“大家”、“小就”之别，这也正反映了嘉靖时期绝大多数作家对李、何开创的文学事业的肯定。

陈束《苏门集序》说：叔嗣“因心师古。涉周秦之委源，酌二京之精秘，会晋余润，契唐本宗。……故其篇什，往往直举胸情，刮抉浮华，存之隐冥，独妙闲旷，合于风骚。有应物之冲澹，兼曲江之沉雅，体孟、王之清适，具岑、高之悲壮……”这对理解高诗与李梦阳的异同颇有参考价值。“因心师古”、“直举胸

---

① 分别见王世贞《艺苑卮言》、王世懋《艺圃撷余》、陈束《陈后冈文集·楚集·苏门集序》、李开先《闲居集·诗》四《五言绝句·六十子诗·高苏门叔嗣》。

情”，这正是李梦阳的倡导复古、标举真情的道路；但叔嗣写诗既不学杜甫，也不模仿李梦阳，而是根据自己的特点，广泛吸收前人的经验，这就摆脱了一味师从杜甫甚或李梦阳而导致的困境。陈束说叔嗣的风格近于孟浩然、王维、张九龄、韦应物；这基本是对的，但其郁悒之怀，则有出于此数人之外者；至于“具岑、高之悲壮”的，在叔嗣诗中已为别调，其雄迈之气更不足以望高、岑项背。其后王士禛《池北偶谈》称高叔嗣诗为“古澹”，更进一步说明了他与高、岑诗的区别。今引其诗三首，以见一斑。

怜君方迁戍，况我婴愁疾。一别若流云，相从竟何日？平生托交游，弱冠弄篇帙。书愿藏名山，功期铭石室。安知事不就，跌宕情如一。已矣复谁陈？今亦返蓬荜。(《送别永之》)

空斋晨起坐，欢游罢不适。微雨东方来，阴霭倏终夕。久卧不知春，茫然怨行役。故园芳草色，惆怅今如积。(《病起偶题》)

死士结剑客，生年藏博徒。里中夷门监，墙外酒家胡。有时事府主，无何击匈奴。虎颈一侯印，猿臂两雕弧。誓使名王侍，羞闻边吏诛。长驱随汗马，转斗出飞狐。蒲垒遂破灭，莎车不支吾。甲第起北阙，蛮邸开东都。岂学票姚将，椒房仗子夫？(《少年行》)

第一、二首抒写其与环境的冲突，分别杂以对朋友的深厚感情和故园之思，用笔古澹，而劲气暗含；虽然“去唐却近”，却已与唐人范围不尽一致。第三首在题材上固与边塞诗相通，而仍未能摆脱古澹的特色。但该诗的末两句，对久已被歌颂为英雄的霍去病，投以轻蔑与不屑，颇足显示其狂傲之致。总之，高叔嗣的这种具有较丰富感情和个性特色的诗歌的出现，在前七子的后继者中最早显示出了对李、何道路的重在精神实质的理解。

李开先与陈束、吕高等八才子

八才子基本上是与高叔嗣同辈的文士。他们是李开先、王慎中、唐顺之、陈束、吕高、赵时春、熊过、任瀚。据李开先《吕江峰集序》(《闲居集·文》五)，“八才子”之称始于“嘉靖十年后”。这八人中，除王慎中、赵时春为嘉靖五年进士外，余均为嘉靖八年进士。但赵时春于嘉靖九年已罢官离京，唐顺之也于同年请假回乡，且其时唐顺之与王慎中尚无交往。直到嘉靖十一年唐顺之返京，才与王慎中相交，并接受其文学主张[①]。因此，这一团体的绝大多数成员共聚北京，且有较长时间的延续活动，实在嘉靖十一年至十三年间[②]；他们之博得

① 见下文关于唐顺之的部分。

② 因王慎中于嘉靖十三年秋谪官常州，陈束于次年调职湖广，再下一年唐顺之致仕还乡。

"八才子"之名当也在此数年，故李开先在说及此名的由来时，特地强调"嘉靖十年后"，并明确指出："八人者，迁转忧居，聚散不常，而相守不过数年，其久者亦止八九年而已。"(《吕江峰集序》)

八才子里在文学上影响最大的是李开先与王慎中、唐顺之、陈束、吕高(具体说明见后)。但王慎中和唐顺之后来在文学上走了另一条道路，与"八才子"得名之初的情况不一样了，我们将留到下一部分去叙述。这里只介绍李、陈、吕三人。

李开先(1502—1568)，字伯华，号中麓，山东章丘人。官至太常少卿、提督四夷馆。罢归后，家居近三十年。善诗文，有《闲居集》。并重视通俗文艺，从事戏曲创作。有戏曲剧本《宝剑记》及杂论通俗文艺之作《词谑》。路工曾辑其现存作品为《李开先集》。其同年进士陈束(1508—1540)，字约之，号后冈，浙江鄞县人，官至河南提学副使，有《陈后冈集》；吕高(1506—1557)，字山甫，号江峰，丹徒(今江苏镇江)人，曾任山东提学副使等职，有《江峰漫稿》。

在八才子得名之初，他们的共同文学主张，是崇情、复古和鄙弃宋人的诗文，基本上仍是前七子的传统，只不过在具体做法上有所不同而已。在李开先和陈束的主张中，这一点表现得很清楚。吕高的集子里则无文学理论性的文章。

在诗歌方面，从李开先对陈束作品的评价很可看出他们的倾向：

> 诗则有难言者。每情会景来，思奇兴发，一篇成则一篇便可名世。孟渭泉称其为国朝第一人。皇甫百泉则以为早铸四杰，晚镕二张，道轸于平原，晞驾于康乐。至于参错韦、孟之间，出入阴、何之室，齿居散骑之后，而才出洛阳之前，则又唐荆川之所素许者也。大抵李、何振委靡之弊而尊杜甫，后冈则又矫李、何之偏而尚初唐。(《后冈陈提学传》)

可见陈束作诗，首重"情会"("会"是"集"的意思)，其情既集，遂有景来相合。但其形式与风格，则广泛吸收六朝至唐代的经验，而尤重于初唐。所以，他在诗歌创作上走的是崇情师古的道路，而且他所师的"古"不包括宋、元。这都源于李梦阳、何景明的传统。不过，李梦阳"废唐近体诸篇"(《诗集自序》)①，陈束则以"尚初唐"为主，这是其相异之处；当然，由于崇情、师古的基本点相同，这种相异仅只是具体做法的差别。何况他们是在肯定"李、何振委靡之弊"的前提下来"矫李、何之偏"的，并不是要回到李、何所否定的"委靡"的道路上去，

---

① 以"尊杜甫"来概括李梦阳的诗论是不对的，李梦阳虽有过一个"废唐近体诸篇而为李、杜歌行"的阶段，但其后他自己已超越了这一阶段；何况即使在这一阶段，他也以李、杜并举，并非独尊杜甫。但他的"废唐近体诸篇"，确是与"尚初唐"相矛盾的。

所以，这只是在李、何基础上的一种补充或发展。

从李开先的上述评论来看，他对陈束的这种诗歌创作趋向显然是肯定的；即使是陈束的“尚初唐”，他也至少认为是有现实意义的。同时，唐顺之当时对陈束的诗也是赞赏的，而唐顺之其时在文学上对王慎中可谓亦步亦趋（见下文），所以，这也反映了王慎中的态度。换言之，陈束诗歌的主要面貌，实反映了王、唐转变前的八才子在诗歌追求上的基本倾向。

不过，在陈束去世的前几年，他已经认识到了以“尚初唐”来救偏是不行的。他在嘉靖十七年（1338）为高叔嗣《苏门集》所写的《序》中说：

> 国朝以经义科诸生，诗道阙焉。洪武初沿袭元体，颇存纤词，时则高、杨为之冠。成化以来，海内和豫，缙绅之声，喜为流易，时则李、谢为之宗。及乎弘治，文教大起，学士辈出，力振古风，尽削凡调，一变而为杜，时则有李、何为之倡。嘉靖改元，后生英秀，稍稍厌弃，更为初唐之体，家相凌竞，斌斌盛矣。夫意制各殊，好赏互异，亦其势也。然而作非神解，传同耳食，得失之致，亦略可言。何则？子美有振古之才，故杂陈汉、晋之词，而出入正变。初唐袭隋、梁之后，是以风神初振，而缛靡未刊。今无其才而习其变，则其声粗厉而畔规；不得其神而举其词，则其声阐缓而无当。彼我异观，岂不更相笑也？（《苏门集序》）

此处的“不得其神”，是就上文“风神初振”而说。他的意思是：如无杜甫之才而学习其“变”，固然不行；学初唐而不得其神，只学到了缛靡未除的词，弊病也不小。是以有“彼我异观，岂不更相笑也”的结论。由此可见，他对李、何的“力振古风，尽削凡调”是肯定的，因为这改变了“国朝以经义科诸生，诗道阙焉”的局面；他对“纤词”和“流易”之声则显然是不满的。至于“一变而为杜”之不无弊病，在他看来，乃是因杜甫才气太大，一般的人学不好，反而成了“其声粗厉而畔规”；何况诗坛上只有杜甫型的诗歌一花独放本来就不符合“意制各殊，好赏互异”的客观需要，是以“一变而为杜”的局面之不能长久维持，也是必然的。但“更为初唐之体”而“家相凌竞”，也行不通；其弊端与“一变而为杜”同样地可笑。因此，他推崇高叔嗣的“因心师古”，“涉周秦之委源，酌二京之精秘，会晋余润，契唐本宗”（《苏门集序》），也即在表现自己内心世界的前提下，在诗歌形式上以唐为主，而参取唐以前乃至周、秦之长。需要注意的是：宋、元诗在这里仍然不是吸取的对象。

这与李开先的论诗主张是基本一致的。李开先固然赞扬“情会景来，思奇兴发”，以情为诗之主；又宣称“风出谣口，真诗只在民间”（《市井艳词序》），与李梦阳之说如出一辙。对明代的诗歌发展过程，他是这么看的：“国初诗微存

古意，亦有古法，至成化年而萎腐极矣。敬皇（即弘治帝。——引者）兴文勤政，事简俗熙，士夫争以声实相高。诗三变而复古，不但微有古意古法而已。时则有庆阳李崆峒、信阳何大复……”（《边华泉诗集序》）这是对复古的肯定。但他同时又指出：“我朝自诗道盛后论之：何大复、李崆峒遵尚李、杜，辞雄调古，有功于诗不小。然俊逸、粗豪，无沉着、冲淡意味，识者谓一失之方，一失之亢。”（《咏雪诗序》）总之，他继承李梦阳的提倡真情、复古的传统，肯定李梦阳等振兴诗道的功绩，以弘治时期为明朝诗歌由衰而盛的转折点，但又认为对李梦阳等人不能亦步亦趋，必须有所改变，这都与陈束之论并无二致。但他批评李、何“无沉着、冲淡意味”，而这也正是初唐诗所缺少的，可见他并不认为“尚初唐”真能起到“矫李、何之偏”的作用，尽管它能使人意识到求变的必要性。

在文的方面，他们的见解比在诗的方面更为大胆，不但张扬真情，而且把《水浒》作为仅次于《史记》的伟大作品来肯定。如同在前面介绍李梦阳时所说过的，李开先《词谑》曾记载过李梦阳、何景明很赞赏一首歌咏男女之情的《锁南枝》的事，梦阳说是“若似得传唱《锁南枝》，则诗文无以加矣”；何景明则赞其“如十五《国风》……情词婉曲，有非后世诗人墨客操觚染翰，刻骨流血所能及者，以其真也”。在这以后，李开先接着写道：

> 崔后渠①、熊南沙、唐荆川、王遵岩、陈后冈谓：《水浒传》委曲详尽，血脉贯通，《史记》而下，便是此书。且古来更无有一事而二十册者。倘以奸盗诈伪病之，不知序事之法、史学之妙者也；若以李、何所取时词为鄙俚淫亵，不知作词之法、诗文之妙者也。（《词谑》二七）

在这里值得注意的是：第一，除崔后渠（崔铣）以外，持这种见解的另四个——熊南沙（过）、唐荆川（顺之）、王遵岩（慎中）、陈后冈（束）——都是八才子中人，而李开先自己显然也是持这种见解的。换言之，八才子中至少有五个人持这种看法。第二，李开先不可能为《水浒》问题分别向这五个人通讯征求意见，上引的话当是他们在会晤时的议论。嘉靖十一年至十三年间五才子均在北京，相互言及《水浒》；当亦为此数年间事②。所以，这体现了八才子得名初期的文学见解。第三，他们把《水浒》作为《史记》以后的最好的作品，可见他们并不是

① 崔铣年辈长于八才子，有《洹词》传世。与何景明齐名，亦曾与李梦阳为友，其《祭李献吉文》说：“铣壮而识君，强而定交。”对李梦阳的文学、气节均评价甚高。《江西按察司副使空同李君墓志铭》说：“弘治中空同子兴，陋痿文之习，慨然奋复古之志，自唐而后，无师焉已。汝南何景明友而应之。空同子之雄厚，仲默之逸健，学者尊为宗匠。又咸激厉风节，敢上直谏；安于冗散，鄙忽骤贵。”（《崔氏洹词》卷十四）

② 因王慎中与唐顺之在嘉靖十一年以前尚未结交，嘉靖十三年王慎中赴常州，十四年陈束赴湖广，这以后再没有五个人聚在一起的机会。

把形式上的是否古雅作为评文的标准，而是以叙事的是否“委曲详尽，血脉贯通”为依据，这说明了他们在文的方面也已打破了文学的雅俗界限。——尽管在今天看来，《史记》和《水浒》在性质上显然有别，但他们是视之为同类的，所以认为《水浒》也体现了“史学之妙”，而《史记》在当时又被视为文。第四，这条记载把他们的肯定《水浒》和李、何的肯定那首《锁南枝》相提并论，又一次显示了他们与李、何在文学思想上的相通；其实，他们之不以《水浒》内容的奸盗诈骗为病，与李梦阳的反对写人追求“合道”以致失却真人的主张可谓桴鼓相应。而“若以李、何所取时词为鄙俚淫亵，不知作词之法、诗文之妙者也”之语，更可知“文之妙”在根底里是与“诗之妙”一致的，都必须体现感情的真实、深厚。

总之，他们文论的基本出发点是要求写真情、真人，这可说源于李、何；他们把《水浒》地位提到这么高，也许受了李、何赞赏《锁南枝》的启发，但就这一见解本身来说，在我国文学史上却是空前的，实为以后李贽等人类似观点的先驱；至于他们论文不分雅俗，更显然是对李、何文论的发展。

就创作说，李开先和陈束、吕高均长于诗歌，李开先在他们中较为突出。

据李开先说，陈诗的长处在精细，缺陷在深晦；吕诗的优点是沉着痛快，缺点是方板。而二人的相通处，是在其不为世俗所拘的豪纵、兀傲。

> 高阳年少事横行，重侠由来不重生。夺得雕刀摇雪色，骑将飞马蹙风声。
>
> 北风吹陇簇黄沙，纵博千场日未斜。白剑杀人丹剑舞，笑歌踏入酒姬家。（陈束《高阳行二首》）
>
> 潇潇寒雨对高秋，寂寂空床拥敝裘。归向钧天频有梦，挽回沧海独无谋。平生颇爱任公子，末路方思马少游。珍重故人招隐意，家园南郭可淹留。（吕高《暮秋述怀》）

陈束二诗，是对热烈、奔放的生活的向往，显示出一种对突破拘挛而守常的气氛的渴望。诗中对此种生活的诸方面都作了洋溢着感情的颂赞，也就是李开先所说的“精细”；但上述渴望却埋藏过深，需仔细体会才能发现（从表面上看，此诗只是对高阳少年的客观描写），这就难免深晦了。至于吕高的那一篇，其傲视当世之意极为明白。“任公子”之典出于《庄子·外物》①，是一个志向与行为都非庸众所能想像的巨人。诗人不是把他作为追慕的对象，却以“颇爱”二字来表明自己的态度，这说明他至少把自己放在与任公子并驾齐驱的地位。

---

① 《庄子》原文是：任公子为大钩巨缁，五十犗以为饵，蹲乎会稽，投竿东海。旦旦而钓，期年不得鱼。已而大鱼食之，牵巨钩錎没而下。骛扬而奋鬐，白波若山，海水震荡，声侔鬼神，惮赫千里。任公子得若鱼，离而腊之，自制河以东，苍梧已北，莫不厌若鱼者（《南华真经》卷九）。

其"挽回"一句，虽慨叹于自身的"无谋"，但那宏大的抱负仍透露出不可一世的气概。此诗尽管缺乏灵动之致，因而不无"方板"之弊；但就其大胆抒写胸臆来说，也确可称为"沉着痛快"。这些都是对台阁体和李东阳诗歌传统的突破，而与李梦阳等前七子的创作道路相通。

李开先的诗，他自己最得意的是《塞上曲》一百首，曾为此写过两篇《序》。他在壮年时"曾两使上谷、西夏"(《塞上曲序》)，见到士兵的情况，深受感动，晚年追思而作此诗。由于对士兵的痛苦心情颇具同感，诗中很少豪言壮语，而多凄哀、怨愤之辞。语言自然，具有民歌风味。例如：

> 应募当年曾许国，裹尸马革亦相宜。平生壮志今何在？一度怀乡一泪垂。
>
> 已过瓜期不放班，天寒路远泪潸潸。交河北望天连海，朔野南来雪满山。
>
> 不经大挫不知惧，怪得胡儿犯顺多。复套既然蒙重戮，捣巢罪复合如何？
>
> 数千铁骑饱豺狼，虚把捷音奏上方。女哭儿啼逢忌日，新坟只葬旧冠裳。
>
> 征夫触目堪垂泪，不但刍粮到骨穷。营树春来惟细柳，塞禽秋尽只飞鸿。(《七言绝句》)

在上引的五首中，第一首写出了应募战士的思想演变：原先一心报国，不惜牺牲自己的生命；但到后来，却壮志耗尽，只剩下怀乡之情了。以下四首，从不同的角度说明了这种转变的原因：刍粮乏绝，瓜代无期，企图收复河套的主帅遭受刑戮，葬送数千铁骑的将军却上报战功。总之，从朝廷到指挥作战的将军，全都在危害国家，普通的士卒历尽艰辛，白白地战死沙场，其家里的亲人则经受无穷的哀伤。所以，不是普通的士卒没有报国热情，而是统治阶层把这种热情全都糟蹋完了。像这样从关怀个体命运出发的、对统治阶层进行强烈谴责的诗，更不是台阁体作家和李东阳那样的高官写得出的。由此可见，李开先也是沿着李梦阳等人开辟的道路前进的。

需要指出的是：李开先《塞上曲》的格调之与民间歌曲有些接近，并不是偶然的。如上所述，他本有"风出谣口，真诗只在民间"的认识，而在他的有些诗篇里，更显然表现出了向民间歌曲靠拢的努力。例如杂体诗《村女谣》：

> 三条路儿那条光，那条路可上东庄？东庄有个红娥女，不嫁村夫田舍郎。村田虽好他不喜，一阵风来两鬓糠。灶旁门外鸡随犬，院后家前马伴羊。一心嫁在市城里，早起梳头烧好香。一壶美酒一锅饭，一盏清茶一碗

汤。从今不见恼怀事，里老催科又下乡。

严格说来，这只是七字唱本，称不上诗。我们从中虽可知道当时在较发达地区的农村青年女子里已出现了厌倦农村和向往城市的倾向，但这首诗本身却不能给予我们任何感动。它的值得注意之处，是李开先把它作为杂体诗，编入了自己的诗集，可见他对此是很重视的。这至少意味着他是有意识地在探索诗歌与民间歌谣的结合，也即有意识地向"只在民间"的"真诗"的靠拢。这种靠拢的根源实在于李梦阳。在《空同集》中收有一篇《郭公谣》①，歌咏"新妇"被公婆迫害而死的事，并附按语说："今录其民谣一篇，使人知真诗果在民间。"现已不知此篇是李梦阳对原作的忠实记录，抑或已经过他的加工。但李开先在自己诗集中保存其所写的这种民谣性体制的诗，与李梦阳的以《郭公谣》为"真诗"，在精神上是完全一致的。由此而论，《塞上曲》的格调近似民间歌曲，也正显示了对"真诗"的追求。总之，"真诗"在于民间的这种认识，至迟到李开先的时代，已引发了对诗歌形式的更新要求；当然还处于最初的探索之中。

李开先的文章以传记最为突出，自由流畅，颇有描写生动之处。今引《后冈陈提学传》数段如下：

权贵有慕名枉访者，辄闭门不轻出见，又私语有所讥弹，哗然传于缙佩间。顾未斋骂其为轻薄小黄毛；意将刻一小黄毛图书用之，以暴其失，中麓子力止之，勿生事端也。罗峰张国老，宠眷方隆，朝士多出其门下，而诚斋汪太宰，虽国之大臣，亦小心附丽之，凡事承望风旨不敢违。每岁时上寿，后冈惟虚投一刺，不肯候见，二老恨之刺骨，然未始相语也。及考满，司功有与后冈善者，风知汪意，虑其不安，故书中考，汪乃改而为上。张从左掖出，偶与汪值，汪云："贵乡陈编修，以尊分书上考矣。"张遽怒色曰："此乡曲素无状者，何得庇覆如此！"汪乃惘然自失，亟至部堂，立召文选郎取缺帖来，查一远恶地，出补陈翰林東，初只知其与内阁亲昵，不意其亦恶之也。遂注湖广佥事，分司辰、沅，乃五溪故区，而苗蛮聚处也。……

已而有采木之任，往来毒雾瘴烟中，勤劳登顿，且虑绳弹，伛偻服役，身同贱工，感叹柳子之言：过洞庭，上湘江，非有罪左迁者罕至。遂上书乞休。……

书上不报，而升福建参议。过家省母，卜日登途。至浔阳，偶逢笃友

① 《郭公谣》的全文是："赤云日东江水西，樣墟树孤禽来啼。语音哀切行且啄，惨怛若诉闻者凄。静察细忖不可辩，似呼郭公兼其妻。一呼郭公两呼婆，各家栽禾。栽到田塍，谁教检取螺。公要螺炙，婆言摄客。摄得客来，新妇偷食。公欲骂妇，婆则嗔妇。头插金，行带银。郭公唇干口燥救不得，哀鸣绕枝天色黑。"(《空同先生集》卷六)

李中溪，相与访远公遗社，上香炉绝顶，吸天池泉，坐文殊升天台，上扪层霄，下临万仞，振衣四顾，飘飘焉有遗世羽化之思。又将裹粮杖策，遍游吴越诸名山，何其壮也。

及抵任，气郁郁不舒，勉强坐公堂，检括案牍，比回衙，则仰屋长啸，愤闷如穷人无所归，家人莫喻其故。第左右罗列图史，置酒一壶，且诵且饮，以致呕血，多或数升。盖失近贵而处远方，宜其不平如此，只凭以酒浇愁，愁不能遣，而病且日增。

中麓子时为文选，乃徙作河南提学副使。文事乃其余事，能变士习，兼得士心。乡试期近，坐肩舆，一昼夜疾驰二三百里，应试士数甫完，而病不可支矣。僚长为之迎医于济郡，至则无所施其功，乃以书别中麓子曰："疏狂之性，原与时违，畸薄之缘，更与天忤。久患脾湿，气体大不佳胜，不即引去，乃局促从事。以致肌骨内销，形神外变，不久为阎罗君座上客耳。"字迹不减往时。发书数日，竟死淇上，年甫三十三。

此文所写，不仅很能显示出陈束的强烈的个性，而且对他敢于傲视权贵的狂放、遭排斥后的悲愤，都充满了同情甚至赞美，文字也自然而生动。

像这样的传记，也可说是李梦阳的写"真人"的主张的体现。实际上，李开先对这种主张是深有同感的。他说："传乃文中一体，善恶皆备可也；诸作者多溢美人善，而恶则未之及。"(《老黄浑张二恶传》)这与李梦阳批判宋儒出而文章失真、"无美恶皆欲合道"，若出一辙。

关于李开先等人在嘉靖时期文坛上的影响，可从当时文学家、《古诗纪》编纂者冯惟讷(少洲)对李开先所说的如下一段话中得知："(公于)前辈宗工钜儒表章略尽，但自今上改元后，如王、唐、陈、吕数子，与公以文章气节彪炳当时，其声实可方驾弘、德间矣。今诸子稍稍有厌世者，公不可不各为一传，以备信史。"(李开先《后冈陈提学传》)李开先曾为前七子中王九思、康海、李梦阳、何景明写过传，此处的"前辈宗工钜儒"主要就是指这些人；因而所谓"方驾弘、德间"，也就是"方驾"李梦阳等人。由此可知：第一，在八才子中，实以李开先和王、唐、陈、吕的影响为最大。故冯惟讷在此处只提这五人而不及其他。第二，冯惟讷是在肯定李梦阳等人为"宗工钜儒"的前提下再称许李开先等人可与他们"方驾"的，足见在他看来，李开先等人与李梦阳等并不是处于对立的地位，而是隶属同一阵营的，或者说是他们的后继者。第三，王慎中、唐顺之的文学观念后来转变了，实际上已与李、何的方向相反，但冯惟讷仍给予他们以"方驾"李、何的评价，可见他所重视的，实是他们在前期的业绩，对他们后期的表现，则不予置评。第四，李开先不仅不加修正地引用了冯惟讷的这一段话，而且以此作为他写陈、吕、王、唐四传(这是《闲居集》中的次序)的缘起，足征李开

先也是同意这种意见的。

王维桢和钱嶫

在与李开先等同时期的作家中，值得重视的尚有王维桢和钱嶫。

王维桢(1507—1555)[①]，字允宁，华州(今陕西华县一带)人。嘉靖十四年进士，官至南京国子监祭酒。死于地震。有《槐野先生存笥稿》。

王维桢诗文俱继承李梦阳的传统。《槐野先生存笥稿》卷首孙陞《序》，称"王子与之(指李梦阳。——引者)后先入室"；李攀龙《序》也表达了类似的意思。其尤值得注意的，是孙陞、李攀龙等《序》中异口同声地称王维桢"文章法司马子长氏"，王世贞也说他"于文，远则祖述司马、少陵，近则师称北地而已"(《艺苑卮言》卷七)。而就作品的形式看，实不类《史记》或司马迁的其他作品，也不似李梦阳。若寻求其文章与司马迁、李梦阳的共同点，首先在于个性色彩。如《答敖梦坡祭酒书》：

仆居南中，第块然独处，往来甚稀，日惟旧故之思。适奉翰札，若以仆妄持孤稜，益务不可下之节者。仆非敢若此也。仆犹夫故吾耳，顾于南中不宜。且南中亦不宜于吾。以故人取其近似者以为名，曰伉厉守高也。

且仆戆直朴略，受性已定。犹仆之貌——修干广颡，昂首掀眉，揭膺阔步，皆造化陶冶，不可移易。古之挟仙术者能蜕人骨，不能易人貌。即学者惟因性而道之，因似而成之，不能折强为弱，反阳为阴。今公责仆勿高勿卑，择中而居之。此乃休戚之情，骨肉之痛，惧其僵仆，故望之若是。仆手书三叹焉。

亦尝有以里妇之效颦闻于公者乎？昔有姬曰西子者，里之姣好人也。一日西子病心疾，乃捧心而颦焉。观者益以为艳。其里妇慕之，亦捧心而颦。家人见之，诧曰："此固吾家妇也。奈何倏而化为鬼也？"今令仆守吾素，即不投俗好，犹自称人；变之则化为鬼，则家人骇矣。仆即死不愿也。古人直弦曲钩之诫，昄昄在策，历有征验，仆诵之久矣。顾竟不能矫而曲，或其司命主之，江湖在前，故驱昧子陷溺也。仆非坚白者流，期直其说而不下。念俗与性违，性不变竟将俗乖，乖者独立，独立必摇。圣人贵见几，所以避伐木之殃。华山岩洞，足栖吾躯，渭水清流，足濯吾缨，竟托之永毕矣。彼其当轴匡世，追还古昔，则有诸公在焉。仆藉是得安枕百年，幸尤甚也。唯勉策效时，慎爱景光，至恳至恳。

---

① 王维桢《临潼初度》诗有"辛丑仲冬月二日，吾今三十五年过"语(《槐野先生存笥稿》卷三十五)，据以推知其生年。卒年据《槐野先生存笥稿》卷首刘仕忠《序》。

这是他在担任南京国子监祭酒时所作；所谓“南中”，即指南京一带。王世贞说他“慷慨激烈”，“意不可一世士。又好嫚骂人”（《艺苑卮言》卷七）。他的个性与当时的环境发生了较剧烈的冲突，他的朋友劝他抑制自己，但他坚决不愿改变，宁可因此而辞官不做。此篇可说是其维护个性的宣言，充满了激情和自豪。文亦犀利而明辨，颇能见其个性。尽管嵇康早就说过“性有所不堪，真不可强”（《与山巨源绝交书》）的话，但对个性的不可和不应移易作这样感情充沛的申论的，以前却还没有过。这也正是我国文学已进入了近世期的征兆之一。而这样的文章竟出自“师称北地”的作家笔下，也就足见李梦阳的提倡复古实对文学的发展起了促进作用。文中并无模拟司马迁或效法李梦阳的痕迹，又足见把李梦阳提倡的复古等同于模拟甚或剽窃是不符合事实的（前七子各人的文风不同，也正说明了这一点）；至于当时文坛上出现过的某些“正变云扰，剽拟雷同”（《艺苑卮言》卷五）的现象，实由不能正确理解李梦阳复古主张而产生。

当然，王维桢此文若写得再轻灵一些，就像后来袁宏道的书札一样，其感人的程度必将加强。但要从唐宋文进到袁宏道那样的文章，本有一个过程，并不是可以一蹴而就的。

可与王维桢这种具有较鲜明的个性色彩的文章相颉颃的，是在其前一科（嘉靖十一年）考取进士的钱嶫抒写真情的诗歌。嶫字君望，南通州（今江苏南通）人。曾任广西参议。他的诗保存下来的很少，钱谦益《列朝诗集》也未收入。《明诗综》收有他的组诗《悯黎咏》，共六首。前有小序：

> 嘉靖戊申，崖吏失御，重以积蠹之余，群黎遂叛，攻掠城邑，远近绎骚。抚者无策，漫以牛酒从事，越岁不戢。当路请命征讨，予分典戎事，深悼诛夷之惨，用广咨诹，卒藉天威，诛获渠首，歼荡丑类，总五千余级。诸村悔过，悉归顺焉。庚戌夏四月三日，奏凯底定。追惟致寇有因，覆车当戒，感时述事，潸然有怀。

“崖”指琼崖，即海南岛。文中虽用了“天威”、“丑类”一类的词，但他对于被歼的“丑类”实很同情，对于“天威”的残酷则很反感。现引六首诗中的后四首如下：

> 朝发城东门，夕驻藤江垒。杀气干层云，狼师渡藤水。鸡犬皆震惊，人民尽奔徙。海避愁蛟蛇，山匿畏虎兕。蛇虎犹可虞，狼毒不可迩。军令甚分明，颠仆何由弭？伶俜泣路衢，迸泪不能已。嗟哉一将功，岂独万骨毁。
>
> 海南无猛虎，而有麖与麋。玄崖产珍木，种种称绝奇。斯物出异域，

颇为中国推。以兹重征索，奔顿令人疲。穷年务采猎，为官共馈仪。苦云近岁尽，无以充携持。直欲诉真宰，铲此苏民脂。物理固有然，切怛劳人思。

叶落当归根，云沉久必起。黎人多良田，征敛苦倍蓰。诛求尽余粒，尚豢犊与豕。昨当租吏来，宰割充盘几。吏怒反索金，黎氓那有此？泣向逻者借，刻箭以为誓。贷一每输百，朘削尤相拟。生当剥肌肉，死则长已矣。薄诉吏转嗔，锁缚不复视。黎儿愤勇决，挺身负戈矢。鋋急千人奔，犯顺非得已。赫赫皇章存，今人弃如纸。

朔风戒良节，赫赫张皇师。军门号令严，震肃将天威。壮士快鞍马，锋镞如星飞。一举破贼垒，刀斧纷纭挥。剖尸越丘阜，踏血腥川坻。白日暗西岭，瘴气昏余晖。翘鼠堕我前，饥乌逐人归。征夫怀惨忧，涕泗沾我衣。黎人本同性，云胡登祸机。神武贵勿杀，不在斩获为。息火当息薪，弭兵当弭饥。谁生此厉阶，哲士知其非。

在这四首诗中，他写出了黎族人民平时所受官府的压迫和欺凌，他们反抗的不得已；也写出了官军镇压人民的凶残远过于蛇虎，那“一举破贼垒，刀斧纷纭挥。剖尸越丘阜，踏血腥川坻。白日暗西岭，瘴气昏余晖”等句所显示的惨酷，真令人不寒而栗；而所谓“贼垒”，他在上一首中已经指出，那不过是“犯顺非得已”的人民的守御之所。因此，在“征夫怀惨忧，涕泗沾我衣”这样的句子中，我们可以真切地体会到诗人的悲痛。尽管诗中不无懈笔[①]，但此类作品的出现，同时也就宣告了台阁体的彻底没落，反映了明代诗歌从李梦阳以来的进程。

崇道派和归有光

嘉靖中期，在文坛上一方面是李开先等人将李梦阳、何景明等的传统导向新的阶段，另一方面也出现了一股反李梦阳及其一派的思潮。这一思潮的最重要代表，是唐顺之和茅坤。前者以其理论上的坚定性，后者以其通俗性——他的一部贯彻其主张的选本《唐宋八大家文钞》销行甚广。最近几十年的中国文学史和文学批评史著作中，一般称唐顺之、茅坤及另两位相关的文人王慎

① 例如末一首就嫌议论太多，因而削弱了以情动人的力量。像“神武”四句，全属多余；“谁生此厉阶”一句，作为愤怒的质诘自有其必要，但紧接着的“哲士知其非”不但苍白无力，而且使上一句的愤怒质诘也成了平淡的发问。

中、归有光为“唐宋派”①。但如同我们在下面将要说明的，把他们称为崇道派也许更为确切。

这四人中，唐顺之、王慎中都名列“八才子”，原与李开先等人的文学思想类似，也都称赞过《水浒》。后来他们的文学观念改变了。而在这方面，唐顺之实是受了王慎中的影响。

王慎中(1509—1559)，字道思，号南江、遵岩居士，晋江(今福建泉州)人。嘉靖五年进士，官至河南左参政。有《王遵岩文集》。

他中进士后，在北京做官，与李开先等共称八才子也是在其仕宦北京期间。李开先曾说他与唐顺之“诗祖初唐”(《何大复传》)②，当是就其在北京时的情况而言。同时，他虽不喜欢李梦阳诗的“雄豪亢硬”，但对梦阳在文学上的业绩仍给予颇高评价，在其所作的《吊李空同先生》中还说：“空同先生之风，予慕之久矣。”所以，他当时与陈束的既肯定李梦阳，又欲“矫李、何之偏而尚初唐”基本一致。嘉靖十三年，他被贬谪为常州通判，后迁南京户部主事、南京礼部员外郎。这时他的思想开始转变。因为他在南京与王守仁的学生王畿“讲解王阳明遗说，参以已见，于圣贤奥旨微言多所契合。曩惟好古，汉以下著作无取焉。至是始发宋儒之书读之，觉其味长，而曾、王、欧氏文尤可喜，眉山兄弟犹以为过于豪而失之放”(李开先《遵岩王参政传》)。如本编《概说》所已提及的，王阳明学说本有两重性，存在着“要证明封建的伦理道德是符合人的自然本性”的一面。看来王慎中正是从这一面去接受王学的。所以，他由此进而赞美宋儒，并从大力肯定《水浒》转变为对苏轼兄弟都嫌其“放”了。他自己所作，也“悉出入曾、王之间”，唐顺之刚看到这些作品时也“以为头巾气”(同上)。总之，他在此时成了理学的信徒，他写的文章也就成了阐扬儒家之道的“头巾气”的文章。因为他的这一转变是在南京任职时完成的，而他在嘉靖十五年(1536)就升为山东提学佥事了。所以，他的转变大概也是在嘉靖十四五年完成的。

至于其在这以后的文学主张，主要在于提倡以文章(“古文”)来阐扬儒家之道。如他自己所说：“所为古文者，非取其文词不类于时，其道乃古之道也。”(《与林观颐》)关于“古之道”的内涵，则可从他对其认为“尤可喜”的曾巩的评价中看出：“……其于为文良有意乎折衷诸子之同异，会通于圣人之旨，以反溺去蔽，而思出于道德。”(《曾南丰文粹序》)至此，他与主张“宋儒兴而古之文废矣”的李梦阳的文学理论的分歧就很明显了。李梦阳是要文章摆脱宋儒的羁

① 章培恒、骆玉明的《中国文学史》(复旦大学出版社1996年版)也使用了“唐宋派”的名称，尽管把归有光划出了唐宋派。

② 李开先在《康王王唐四子补传》中说，王慎中文学观念改变后，“诗亦以盛唐为宗”(《李中麓闲居集》卷十)；可见“祖初唐”是文学观念改变以前的事。

绊，他则是要文章重新回到宋儒的“道”。

他的这种转变对唐顺之起了决定性的影响。

唐顺之(1507—1560)，字应德，武进(今属江苏)人。嘉靖八年进士，官至右佥都御史、凤阳巡抚。有《荆川文集》。

唐顺之中进士后，第二年就请病假回乡，接着又因母亲去世而守丧，至嘉靖十一年才回北京并得到了与王慎中相识的机会，相知甚深①。唐顺之“素爱崆峒诗文，篇篇成诵，且一一仿效之”(李开先《荆川唐都御史传》)，而慎中“作为诗文，俱秦汉魏唐风骨”(李开先《遵岩王参政传》)，于是就对唐顺之“告以自有正法妙意，何必雄豪亢硬也。唐子已有将变之机，闻此如决江河，沛然莫之能御矣”(李开先《荆川唐都御史传》)。由此可知，王慎中在转变以前，文宗秦汉，诗宗魏唐②；而如上所述，他在“魏唐”中特别重视的乃是初唐。这本来就不是李梦阳的一路，是以他对“仿效”“崆峒诗文”的唐顺之要另授以“正法妙意”了。而在王慎中有了上述转变之后，又把他的“悉出入曾、王之间”的文章给唐顺之看，“唐荆川见之，以为头巾气。仲子(即王遵岩。——引者)言：‘此大难事也。君试举笔自知之。’未久，唐亦变而随之矣。”(李开先《遵岩王参政传》)而唐顺之在跟着他转变以后，就走得比他更远，最后终于得出了如下的结论：“三代以下之文，未有如南丰；三代以下之诗，未有如康节者③。”(《与王遵岩参政》)如果明代作家都遵照他的理论去写曾巩式的文，邵雍式的诗，必将导致文学的大倒退。但在近几十年的文学史和文学批评史著作中，唐顺之的理论却颇受重视，有的著作甚至视之为公安派的前驱。

在唐顺之的主张中，近数十年来常被称道的，是如下一段：

> 近来觉得诗文一事，只是直写胸臆，如谚语所谓开口见喉咙者；使后人读之如真见其面目，瑜瑕俱不容掩，所谓本色。此为上乘文字。(《与洪芳洲书》)④

从原则来说，倡导“本色”当然并不错。但在这以前，李梦阳已提倡“真情”、“真人”，如“本色”就是写“真情”、“真人”之意，那也并不是他的创造发明。如说其“本色”论的“开口见喉咙”意味着不需作任何艺术加工，那却并不值得赞扬。

---

① 唐顺之《答王南江提学》：“仆自入官，得请见于当世士大夫，盖三年而后见兄，一见则骇然异之，而兄亦过以仆为知己。”

② 因李开先在《遵岩王参政传》中说他“曩唯好古，汉以下著作无取焉”；文包括在“著作”内，诗则可以不包括于其中。是以王慎中在转变以前，其文只可能宗秦汉，而不可能宗魏唐。

③ 康节，即邵雍(1011—1077)，北宋时理学家，理学象数学派的创立者。

④ 此篇见于《四部丛刊》影印明万历本《重刊荆川先生文集》卷七，题作《又》；其上一篇为《与洪方洲书》(“方”当为“芳”之误——引者)。所谓“又”者，谓其标题与上一篇同。

现在再看他就“本色”与非“本色”的区别所作的分析：

> 秦汉以前，儒家者有儒家本色，至如老庄家有老庄本色，纵横家有纵横本色，名家、墨家、阴阳家皆有本色。虽其为术也驳，而莫不皆有一段千古不可磨灭之见。是以老家必不肯剿儒家之说，纵横必不肯借墨家之谈，各自其本色而鸣之为言，其所言者其本色也。是以精光注焉，而其言遂不泯于世。唐宋而下，文人莫不语性命、谈治道，满纸炫然，一切自托于儒家。然非其涵养畜聚之素，非真有一段千古不可磨灭之见，而影响剿说，盖头窃尾，如贫人借富人之衣，庄农作大贾之饰，极力装做，丑态尽露。是以精光枵焉，而其言遂不久湮废。(《答茅鹿门知县》二)

他在这里对“本色”与否的分析和对“唐宋而下”之文的指责①，大体说来也是符合实际的。问题在于，面对着他所指出的这种现象，可以有两种纠正的办法：一种是，作家不要再“自托于儒家”了，大胆地写自己真实的思想感情，那就近似于李梦阳的提倡写“真人”、“真情”；另一种是，要求作家按照儒家的方式进行自我改造，使儒家思想与自己的生命融为一体，真正做到“有儒家本色”，从而其所写的“语性命、谈治道”的文章也就“精光注焉”了。唐顺之所倡导的是后者。他在另一篇《与洪芳洲书》中说：

> ……盖文章稍不自胸中流出，虽若不用别人一字一句，只是别人字句。差处只是别人的差，是处只是别人的是也。若皆自胸中流出，则炉锤在我，金铁尽熔，虽用他人字句，亦是自己字句，如《四书》中引《书》、引《诗》之类是也。愿兄且将理要文字权且放下，以待完养神明，将向来闻见，一切扫抹，胸中不留一字，以待自己真见露出，则横说竖说，更无依傍，亦更无走作也。

“自己真见”也就是与“影响剿说，盖头窃尾”相反的东西，也即“本色”。至于怎样才能获得它，从其所规定的“完养神明”的先决工夫中，我们不难找到答案：

> 承教：中庸不可能，乃在声臭之表。此吃紧要言。《中庸》所谓“无声无臭”，实自戒谨不睹、恐惧不闻中得之。本体不落声臭，工夫不落闻见。然其辨只在有欲无欲之间。欲根销尽，便是戒谨恐惧，虽终日酬酢云为，莫非神明妙用，而未尝涉于声臭也。(《答张甬川尚书》)

原来，“欲根销尽”，就处处都是“神明妙用”了。所以，要“完养神明”，就必须达

---

① 唐顺之既对“唐宋而下”(按，包含唐宋)之文作了这样否定性的评价，恐怕很难把他称为“唐宋派”。

到清除人欲的境界。从表面上看来，他的主张"将向来闻见，一切扫抹，胸中不留一字"，与李贽的提倡"童心"，并认为"有道理从闻见而入，而以为主于其内，而童心失"(《童心说》)的观点似乎颇为接近，但李贽所要恢复的"童心"，乃是体现人性的各种要求，其中正有理学家所反对的人欲在，与唐顺之所希求的"欲根销尽"的"自己"是恰相对立的。而文人既已"欲根销尽"，自然也就对当时以程朱理学为代表的儒家思想身体力行，并已与自己的生命融而为一了，无论在阐扬儒家思想方面怎么"横说竖说"，也都处处是"本色"了。

总之，唐顺之既以"完养神明"——"欲根销尽"作为在写作中达到"自胸中流出"——"直写胸臆"的先决条件，他显然并不是要求作家写出离开儒学的真实的思想感情，而是要作家在根据儒家思想"语性命、谈治道"时能做到"精光注焉"。

然而，要这样地达到"完养神明"、"欲根销尽"的境界是根本不可能的。所以这种理论不过是自欺欺人之谈而已。他把严嵩掌权以后的诗作为最符合其要求的典范，也正说明了这一点。——他为严嵩《钤山堂诗集》所作的序中，在大大歌颂了一通严嵩的政绩后，又说：

> ……公于诗文各极其工，而尤喜为诗。……公示之近稿，曰："吾少于诗务锻炼组织，求合古调。今则率吾意而为之耳。"某对曰："公南都以前之诗犹烦绳削也，至此则不烦绳削而合矣。"公颔之。……夫公之诗，雄深古雅，浑密天成，有商、周郊庙之遗。

所谓"近稿"，是严嵩当了首辅以后写的诗。所谓"率吾意而为之"，也就是"直写胸臆"；而在唐顺之看来，他的这种诗已完美到了"不烦绳削而合矣"的地步了。真是官越做得大，诗也越写得好。然而，以严嵩的诗与其为人相对照，难道那就是"欲根销尽"的"本色"之作吗？

当然，他也为这种所谓"横说竖说"而处处"本色"的文章提供了另一种典范。其《答王南江提学》说："今往近作数篇，冗散无可采。至如《赠彭通判》与《李郎中墓文》亦稍见己志，故敢请教耳。"所谓"冗散无可采"自是客套话，而他特地用来"请教"的《赠彭通判》等二文是他所认为的得意之作，当为事实。现引其《赠彭通判致仕序》(即其所谓《赠彭通判》)的末一段——用以"见己志"的点睛之笔——为例：

> 夫去就有二途，而仕隐无两道，在《易》之渐之上九，既已渐于逵矣，而孔子曰："其羽可用为仪，不可乱也。"观之上九，可以肆志矣，而孔子曰："志未平也。"由此言之，君子所以蚤夜孜孜蕲尽乎己而被乎物者，岂独斃斃于世者则然，虽肥遁高尚之士，亦固有责焉耳，且君之居官，清远闲散，翛然绝不以声利自污，则仕固无异乎其隐，今君之去也，将益尽乎己而被

> 乎物，使其志未平而其羽可用，则隐固亦无异乎其仕矣。故曰：去就有二途，而仕隐无两道。苟徒枕石漱流、嘲弄烟月以为旷达，而曰世与我既相违矣，则余又何敢以此望君，且非君所以自待也。君行矣，其亦有以处予也哉？

彭通判是一位正要离任——“谢病以去”——的官员，以上这段话就是对他的训诫，要他在今后更加恪守儒家之道，“蕲尽乎己而被乎物”，而不能去过“枕石漱流，嘲弄烟月”的生活。在这里我们所看到的，其实只是理学家对人的苛求；这除了迫使人去做伪君子以外，不可能有别的结果。文章也尽是一些理学家的空话、套话，恹恹无生气。当然，就是这种训诫本身来说，倒确像是“欲根销尽”了的；但只要把他的这些冠冕堂皇的话头与其对严嵩诗的吹捧一对照，就可洞察其虚伪了。

依据自己的此类文学理论，唐顺之对李梦阳作了谩骂式的批判，与他对严嵩的歌颂形成鲜明的对照：

> 所示济南生文字，黄口学语未成，其见固然，本无足论。但使吾兄为人所目摄，此亦丰干饶舌之过也。且崆峒强魂，尚尔依草附木，为祟世间，可发一笑耳。(《与洪芳洲郎中》二)

“济南生”指李攀龙，因其为济南人。唐顺之的反对李梦阳，自是因为李梦阳的创作实践和理论与他的崇尚儒家之道的主张不一致之故；但即使李攀龙得罪了唐顺之和他的朋友，与早已死去的李梦阳何干，何必使用“强魂”、“为祟”这样的言词呢？在这里也可以看到鼓吹“中庸”者的一种心态。

当时在文学思想上与唐顺之相近并对李梦阳提出公开批评的，还有茅坤(1512—1601)。坤字顺甫，号鹿门，归安(今浙江吴兴)人。嘉靖十七年进士，曾任大名兵备副使等职。有《茅鹿门集》。唐顺之对他的文章与文论的看法是：“门庭路径，与鄙意殊有契合。虽中间小小异同，异日当自融释。”(《答茅鹿门知县》二)他持“文以载道”之说(《与王敬所少司寇书》)，批评李梦阳之文“于古之所谓文以载道处，或属有间”，讥之为“草莽偏陲，项籍以下”(《复陈五岳方伯书》)。

也是从“文以载道”的观点出发，他认为“文特以道相盛衰”(《八大家文钞总序》)，是以选择了唐宋时期最符合“道”的标准的八个作家的相应文章，编为《唐宋八大家文钞》。这八个作家是韩愈、柳宗元、欧阳修、苏洵、苏轼、苏辙、曾巩、王安石。按，明初朱右所编《新编六先生文集》所选辑的也是这八人之文(以三苏为一集，故称“六先生”)。茅坤不过将他们改称为“八大家”，并强调其“载道”而已。由于此书传播较广，也就扩大了“文以载道”论和这八家的影响。

与以上三人观点相通，而在创作上较有特色的是归有光(1506—1571)。有光字熙甫，昆山(今属江苏)人。嘉靖四十四年进士，其时他已六十岁了：曾任长兴知县、南京太仆寺丞等官。有《震川集》。

归有光对李梦阳提出的"宋儒兴而古之文废矣"之说显然持反对态度。他在《项思尧文集序》中说："盖今世之所谓文者难言矣。未始为古人之学，而苟得一二妄庸人为之巨子，争附和之，以诋排前人。……文章至于宋元诸名家，其力足以追数千载之上，而与之颉颃，而世直以蚍蜉撼之，可悲也。无乃一二妄庸人为之巨子以倡道之欤！"由于李梦阳在当时影响很大，梦阳去世时归有光已二十五岁(虚岁)了，他不可能不知道李梦阳的上述观点。所谓"世直以蚍蜉撼之"，当是就李梦阳批判宋以来的文章"考实则无人，抽华则无文"一类言词而发。尽管归有光的这段话是从"今世之所谓文"说起的，但"今世之所谓文"的这种倾向是由李梦阳的倡导而形成，则"一二妄庸人为之巨子以倡道"的"妄庸人"和"巨子"自当指李梦阳①。

归有光之所以对李梦阳"宋儒兴而古之文废"之说如此深恶痛绝，实因他自己的思想和文章都是宋儒一路。有的著作以为归有光的文章源于《史记》，他也说自己"性独好《史记》"(《五岳山人前集序》)，但他的精神与司马迁是根本违戾的。试看其《陶庵记》：

> 余少好读司马子长书，见其感慨激烈，愤郁不平之气勃勃不能自抑，以为君子之处世，轻重之衡，常在于我，决不当以一时之所遭，而身与之迁徙上下。设不幸而处其穷，则所以平其心志，怡其性情者，亦必有其道。何至如闾巷小夫，一不快志，悲怨憔悴之意，动于眉眥之间哉？盖孔子亟美颜渊，而责子路之愠见，古之难其人久矣。
>
> 已而观陶子之集，则其平淡冲和，潇洒脱落，悠然势分之外，非独不困

---

① 《列朝诗集小传》丁集中《震川先生归有光》说："(熙甫)尝为人文序，诋排俗学，以为苟得一二妄庸人为之巨子。弇州闻之曰：'妄诚有之，庸则未敢闻命。'熙甫曰：'唯妄故庸。未有妄而不庸者也。'弇州晚岁赞熙甫画像曰：'千载有公，继韩欧阳。余岂异趋？久而自伤。'识者谓先生之文，至是始论定，而弇州之迟暮自悔，为不可及也。"则似归有光所说"妄庸""巨子"指王世贞。按，谦益此条颇有可疑之处。如其引王世贞"久而自伤"语，就是对原文的篡改，说王世贞"迟暮自悔"，则是由篡改原文导致的谬说(详见下文关于王世贞的叙述)。其所记王世贞对归文中"妄庸人"一节的反应和归有光的驳斥，在钱谦益《列朝诗集》以前未见记载，而按照当时实际情况，反宋元文的"倡道"者实为李梦阳，他曾公开提出"宋儒出而古之文废矣"，王世贞仅为附和者。归有光此处所斥的"妄庸巨子"自当是李梦阳。王世贞并无必要把归有光这几句话拉到自己身上，故此说实亦不足征信。而且，即使王世贞确曾有"妄诚有之，庸则未敢闻命"之说，也当是他觉得归有光把自己也归入了"妄庸人"一类，并不能证明归有光此语仅为王世贞而发。

> 于穷，而直以穷为娱。百世之下，讽咏其词，融融然尘渣俗垢与之俱化。信乎古之善处穷者也！推陶子之道，可以进于孔氏之门。而世之论者，徒以元熙易代之间，谓为大节，而不究其安命乐天之实。夫穷苦迫于外，饥寒憯于肤，而情性不挠，则于晋、宋间真如蚍蜉聚散耳。

可见他对司马迁的“感慨激烈，愤郁不平之气勃勃不能自抑”是很反感的，甚至因此而斥之为“闾巷小夫”；但既然如此，他又怎能与司马迁思想相通，怎能写出太史公那样的文章呢？他所赞美的是“以穷为娱”、“安命乐天”、善于自挠“情性”的思想和行为（因他认为“穷苦”、“饥寒”之人如再“情性不挠”，那么其生命就“如蚍蜉聚散”了），而这在刚烈的李梦阳辈看来倒真是“闾巷小夫”之所为了。但这一切却也正是儒学、特别是程朱理学所肯定的。因此，王世贞在《归太仆像赞》中所说“先生于古文词，虽出之自《史》、《汉》，而大较折衷昌黎、庐陵”，有一部分是对的，由于“折衷”庐陵等人，其精神实与《史》、《汉》相差很大（班固也不是如此）；但也有不甚确切之处，那就是夸大了韩愈对他的影响，倒是他的曾孙归庄《书先太仆全集后》中“比于欧、曾”的评价更接近实际。这样，他自然要对李梦阳之论给予激烈的反击了。

至于他的基本文学观，则见于《雍里先生文集序》：“以为文者，道之所形也。道形而为文，其言适与道称，谓之曰：其旨远，其辞文，曲而中，肆而隐。是虽累千万言，皆非所谓出乎形，而多方骈枝于五脏之情者也。”因此，就总体来说，归有光的文章也是崇儒阐道那一套。只是有少数文章，还能在不违背“道”的前提下以情动人，那就是《项脊轩记》、《先妣事略》、《思子亭记》、《寒花葬志》几篇。现引《先妣事略》如下：

> 先妣周孺人，弘治元年二月十一日生。年十六，来归。逾年，生女淑静。淑静者，大姊也。期而生有光；又期而生女子，殇一人，期而不育者一人；又逾年，生有尚，妊十二月；逾年，生淑顺；一岁，又生有功。有功之生也，孺人比乳他子加健，然数颦蹙顾诸婢曰：“吾为多子苦。”老妪以杯水盛二螺进，曰：“饮此，后妊不数矣。”孺人举之尽，喑不能言。正德八年五月二十三日，孺人卒。诸儿见家人泣，则随之泣，然犹以为母寝也，伤哉！于是家人延画工画，出二子，命之曰：“鼻以上画有光，鼻以下画大姊。”以二子肖母也。
>
> 孺人讳桂。外曾祖讳明，外祖讳行，太学生。母何氏。世居吴家桥，去县城东南三十里，由千墩浦而南，直桥并小港以东，居人环聚，尽周氏也。外祖与其三兄，皆以赀雄，敦尚简实，与人姁姁说村中语，见子弟甥侄，无不爱。孺人之吴家桥，则治木绵，入城则缉纩，灯火荧荧，每至夜分。

外祖不二日使人问遗，孺人不忧米盐，乃劳苦若不谋夕。冬月炉火炭屑，使婢子为团，累累暴阶下。室靡弃物，家无闲人。儿女大者攀衣，小者乳抱，手中纫缀不辍，户内洒然。遇僮奴有恩，虽至箠楚，皆不忍有后言。吴家桥岁致鱼蟹饼饵，率人人得食。家中人闻吴家桥人至，皆喜。

有光七岁，与从兄有嘉入学。每阴风细雨，从兄辄留。有光意恋恋，不得留也。孺人中夜觉寝，促有光暗诵《孝经》，即熟读无一字龃龉，乃喜。孺人卒，母何孺人亦卒。周氏家有羊狗之痾，舅母卒，四姨归顾氏，又卒，死三十人而定。惟外祖与二舅存。

孺人死十一年，大姊归王三接，孺人所许聘者也。十二年，有光补学官弟子，十六年而有妇，孺人所聘者也。期而抱女，抚爱之，益念孺人。中夜与其妇泣，追惟一二，仿佛如昨，余则茫然矣。世乃有无母之人，天乎痛哉！

文中所写的对母亲的感情不无真实动人之处。特别是在当时的此类文章都写得繁冗、刻板的情况下，它确给人以清新之感。但其所写的母亲的情况，除堕胎而死这一节是为了表现多产之苦外，其他的性情、行为都是显示其贤德的；而能从日常生活中显示其性格特征和亲子之爱的却一点都没有。因而不但篇幅窘狭，感动人的力量也并不强。倘若把此篇与清代袁枚《祭妹文》比较一下，就可见出高下之别。因为袁枚只是要抒发自己的悲痛感情，并不是要使他妹妹在道德上完善化；此篇虽也有感情的流露，却是以显示其母亲的贤德为前提的。

现在，可以回过头来说一说此派的名称问题了。如上所述，在他们四人中除茅坤编过一部《唐宋八大家文钞》外，其他三人从未以“唐宋”为号召。而且茅坤也只是表章“八大家”，并非标举整个唐宋文。因此，称之为唐宋派显然是不切实际的。陈建华氏的《中国江浙地区十四至十七世纪社会意识与文学》（上海学林出版社 1992 年版）已早就指出了这一点。但若改为“宗宋派”也不合适。如王慎中虽然喜欢曾巩、王安石、欧阳修，但却明确地对苏轼兄弟表示不满，怎能说他“宗宋”？唐顺之在文章方面也只推崇曾巩一人。另一方面，茅坤是公开打出“文以载道”的旗帜的，其他三人也都很强调“道”，倘若改之为“崇道派”，则对于这四个人全无扞格不合之处。

再说，以前的文学史和文学批评史著作之称他们为唐宋派，乃因认定李梦阳等人是主张“文必秦汉”的，故以“唐宋派”的名称来显示其与“秦汉派”的区别。但说李梦阳倡言“文必秦汉”本是《明史·文苑传》的讹误，则“唐宋派”之称实并不能表现出他们与李梦阳一派的矛盾所在，倒是“崇道”之名较能反映其与李梦阳的标举真情、真人的冲突。

最后说明一点：有的研究著作说李梦阳在《论学》中有“西京而后，作者勿论矣”之语，故仍称梦阳为“秦汉派”；此说恐难以成立。《论学》见于李梦阳撰

《空同子》;此书本为单行本,后也收入《空同集》。我们所见的明嘉靖刊《金声玉振集》本《空同子》、清刊《子书百部》本《空同子》和万历本、《四库全书》本《空同集》,《论学》中均无"西京而后,作者勿论矣"之语。但有如下一段:

> 昔人谓:"文至《檀弓》极。迁史序骊姬云云,《檀弓》第曰'公安骊姬',约而该,故其文极。"如此论文,天下无文矣。……自"《檀弓》文极"之论兴,而天下好古之士惑,于是惟约之务——为澜洗,为聱牙,为剜剔,使观者知所事而不知所以事,无由仿佛其形容,西京之后,作者无闻矣。

也许有的后出的版本于末两句讹作"西京而后,作者勿论矣",否则当是该著作的作者引用偶误。这段文字的主旨在于批判"《檀弓》文极"论,自"《檀弓》文极之论兴,而天下好古之士惑"以下,都是对其危害性的揭示。至其末两句,是说"《檀弓》文极之论"迷惑了"天下好古之士",他们从此就对"西京之后"的作者无所知——"无闻"了。所以,这一段话不但并不意味着李梦阳否定"西京之后"的作者,反而说明了李梦阳把"好古之士"的无视"西京之后"的作者——对他们"无闻"——作为一种受了错误理论的迷惑而出现的不正常现象。这当然不能作为李梦阳是"秦汉派"的依据。

那么,"西京之下"两句,是否可被理解为东汉以来的作者全部不行,终致"无闻"了呢?如能这样理解,那也就意味着李梦阳对东汉以来的作者全都否定,从而也就可以说他只推崇秦汉之文,并把他称为"秦汉派"了。但这一段文字是批判"《檀弓》文极"论的,这两句则是在揭示"《檀弓》文极"论所导致的"好古之士"为文"惟约之务"的恶果。而在东汉至魏晋南北朝时期,为文"惟约之务"至多只是个别现象,绝不会因此而使东汉以还的作者全部不行而"无闻"。所以,把这两句视为对"西京之下"作者的评价,显然是不能成立的。

后 七 子

王慎中、唐顺之自嘉靖十五年间开始宣扬其崇道理论以来,一度在文坛上颇具声势。大致从嘉靖二十七年(1548)起,以李攀龙、王世贞等人为首的一批作家坚持李梦阳、何景明的道路,起而与他们抗衡,最终使他们黯然失色。

李攀龙(1514—1570),字于鳞,号沧溟,山东历城(今济南市)人。嘉靖二十三年进士。官至河南按察使。有《沧溟集》。王世贞(1526—1590),字元美、号凤洲、弇州山人。嘉靖二十六年进士,官至南京刑部尚书。刚直而有节操。严嵩为首辅时,政治腐败,杨继盛因反对严嵩而被害;王世贞不像唐顺之那样对严嵩大唱赞歌,却公然支持杨继盛。他因此而遭严嵩忌恨和压制。严嵩后

来并借故处死其父亲。世贞一生著作甚多，诗文汇编为《弇州山人四部稿》、《弇州山人续稿》。由于李、王二人在考取进士后都在北京做官，至嘉靖二十七年，二人相识，并立即成为志同道合的好友。他们在文学上的共同认识是："今之作者，论不与李献吉辈者，知其无能为已。"①（李攀龙《送王元美序》）

接着，李攀龙的友人谢榛来京。嘉靖二十九年，徐中行、梁有誉、宗臣、吴国伦也考取进士，仕于北京。这七人先后订交，在文学上均主张复古，"一时骚坛，直追汉魏"（宗臣《报梁公实》；公实即有誉）。当时称他们为七子，也称后七子。但是，他们的文学活动竟遭到了严嵩的忌视。王世贞在叙述他们七人以及与之同道的另一些人在北京"相与扬扢"、"吟咏时流布人间"的情况后说："而分宜（指严嵩。——引者）氏当国，自谓得旁采风雅权，谗者间之，眈眈虎视，俱不免矣。"（《艺苑卮言》卷七）现在已不清楚严嵩何以要排斥、打击他们，但严嵩自己的诗集是请唐顺之作序的，李攀龙等人则反对唐顺之之流及其主张，所以，严嵩在文学上与他们对立也是自然的。

在这七人中，李、王影响最大，谢、宗的成就也较显著。

在李、王等作为生力军进入文坛之时，李梦阳等人的传统已面临难于继续的危险。王世懋《贺天目徐大夫子与转左方伯序》说："于鳞辈当嘉靖时，海内稍驰骛于晋江、毗陵之文，而诗或为台阁也者，学或为理窟也者；于鳞始以其学力振之，诸君子坚意唱和，迈往横厉。"所以，他们的反对矛头，其实是指向王、唐的。

殷士儋为李攀龙所作《墓志铭》说："盖文自西汉以下，诗自天宝以下，若为其毫素污者，辄不忍为也。"②大致说来，在形式上，其文章以《左传》、《史记》等为归，诗歌则按照不同体裁，分别以汉至六朝的古诗和盛唐近体为准绳；在内容上仍坚持写真人、真情的传统。他的最大缺陷，是没有认识到作品的形式本身有一个进化过程，在当时回到《左传》、《史记》的形式实是一种倒退；也没有意识到真能写出当时的真人、真情的作品，其内容必然远较以前的作品丰富，因而形式上也必须有所突破。

不过，虽然在今天看来，他的文章古奥难懂，当时却还是普遍使用文言文的时代，读者在这方面的感觉不致像我们这样强烈，加以他的文章中确实有些作品是从新的角度来写摆脱理学束缚的感情和行为的，给人以耳目一新之感。因此，他的文章在当时引起了强烈的反响，有人惊骇，有人尊崇赞赏。王世贞说："操觚之士不尽见古作者语，谓于鳞师心而务求高以阴操其胜于人耳目之外而

① 这句话的大意是：今天的作者，凡持论与李梦阳等不合的，就可知其不可能在文学上有什么成就。所谓"论不与李献吉辈者"，指王慎中、唐顺之等人。在《送王元美序》此句以前，已有一段文字对"晋江、毗陵二三君子"作了批评，"晋江、毗陵"分指王慎中、唐顺之。

② 《沧溟先生集》附录卷三十二。

骇之;其骇与尊赏者相半。”(《李于鳞先生传》)“骇”也好、“尊赏”也好,总之是对王、唐等崇道之文的猛烈冲击。如以下的这些记叙,就显与崇道之文相对立。

公名東,始居约时,游邑诸生间,莫能厚遇。久之,授弟子室里中,非其好也。则曰:“嗟乎,大丈夫生不能游大人以成名,即当效鲁仲连布衣而排患解纷,令千里诵义尔,终安能呕呕为章句师,坐帷中日夜呻其佔毕,从群儿取糈自食乎?”会邑富人许公女年二十不嫁,欲求贤夫如公者。公是时年三十矣,乃脱身游女家。

女家素长者,里中少年多侮之。即妻公,又皆来侮以尝公。……(公曰)“今我在也,而彼皆藉吾家。令我不维是子婿行,皆鱼肉之矣。”亡何微知少年家阴事,以令里中。里中皆谓少年:“彼不上书告君,即利剑刺君矣。”少年家顾且因许翁奉百金,愿交欢公。公乃以所奉百金益市牛酒,更召外家宗人及里中父老日高会……

邑有豪亭父朱某者,好众辱人。公一日从旁数之曰:“朱君太横哉!”朱乃瞋目视公,曰:“客何为者?居邑屋至不见敬于若乎?”乃大挫公,公佯不问。一日袖四十斤铁椎谓朱曰:“不闻信陵君椎杀晋鄙事乎?”朱跪曰:“吾始以先生为庸人,乃今知之。”……(李攀龙《长兴徐公敬之传》)

隐君张冲者,其先钟离人,徙金陵,再徙吴门,家世服贾云。隐君即尝挟策里中,学一先生之言,然略大体,终不欲数数佔毕间。弱冠往试视业,则息钱恒什倍,喜曰:“万货之情,可得而观已。然我则不暇。”顷之,乃如京师,与燕赵游闲公子为富贵容,从诸佳丽人鼓瑟、跕屣、蹴鞠、六博,翩翩未厌也。及观宫阙之盛、官仪之美,与所交贤豪间长者游,私且慕之曰:“所谓隐君岩穴之士设为名高者,安归乎?非深谋廊庙,论议朝廷,何以称焉?而胡为失当年之至乐,不自肆于一时?”

盖期年……乃益治产,折节为俭,与用事僮仆同苦乐,不翅若自其手指出。三十年间三致千金。尝曰:“不时散失,无所藏之?”以故,身所尝施若所已责不可胜数。……(李攀龙《张隐君传略》)

上一篇传记的主人公,是一个不愿好好读书上进,却找一个社会地位低的富岳家,倚之行侠,其所作所为又颇有违背当时社会规范之处的人。但作者对他却颇为赞赏,并对那些不符合社会规范的行为津津乐道。后一篇也颇能写出主人公的个性:先痛痛快快地享乐,再勤劳、刻苦地经商。此篇还有一点值得注意的是:主人公曾有割股疗母的孝行,这按照当时的传统本来是应大为表扬的,但李攀龙却只轻描淡写地提了一句:“亡论刲股荐母称笃行君子,即弱冠游京师自肆于一时,斯亦诚理所取焉。”“刲股荐母”的事迹一点不写,“游京师自

肆于一时”的情况却如上所引，写得比较详细，而且作了“诚理所取”的肯定评价，这也可清楚看出李攀龙并不是要把人物写得“合道”，而是要真正写出那个人的特色。当然，从这里也就反映了李攀龙自己的人生信念已经有了不同于传统的新的成分，所以，他不但不把那些行为视作恶德，反而加以赞扬。

需要补充说明的是：“长兴徐公敬之”乃是后七子之一的徐中行的父亲，张隐君的儿子张献翼等也是当时颇有名望的文士。从这些地方也可看出市民阶层正通过其子弟而影响于文学。

李攀龙曾长期被作为拟古的典型而受到否定，但像上引的那两篇传记却并不是依靠拟古的手段写得出的。这里有新的思想和新的视角。当然，他所使用的形式与其所要表达的内容是存在矛盾的；如能在形式上进行创新，这两篇将会成为清新、生动的佳作。而像现在这种样子，即使当时的读者读起来也会觉得费力，自然大大减弱了感染力，如《张隐君传略》的“身所尝施若所已责不可胜数”句，“若”释为“和”，“责”即“债”，“已责”指免去别人欠他的债，这样的用词在当时也不常见，难怪有一半读者要为之“骇”了。

李攀龙的诗，乐府、古体缺乏独创性，有的且具有较明显的模拟之迹，为世所诟病；值得重视的是近体诗。七律和五绝颇有言外之致，均不乏佳作。

现在先看两首七律：

> 佳节高楼酒复清，鲍山斜日入杯平。天涯谁借穷交泪？海内空传拙宦名。四野浮云垂雪色，千林朔气拥寒声。醉来极目中原尽，独抱风流万古情。（《冬日登楼》）
>
> 太行山色倚巑岏，绝顶清秋万里看。地拆黄河趋碣石，天回紫塞抱长安。悲风大壑飞流折，白日千崖落木寒。向夕振衣来朔雨，关门萧瑟罢冯栏。（《登黄榆马陵诸山，是太行绝顶处（四首）》之一）

这两首均富于气势，突出了自我的超众。第一首的末两句，写自己在空间综揽一切，在历史的长河中无可比伦；因而虽有“天涯”一联写其孤独和艰困，但后先映照，这些都只成了显示其无视现实的压抑的铺垫。第二首的“绝顶清秋万里看”实与第一首的“极目中原尽”同意，写出了诗人自己的高瞻远瞩，但较后者多了一重作用：由此带出现实的情状。以下四句写“长安”——作为国家象征的首都——形势雄伟，而今却已在悲壮地走向衰落。末两句暗用左思“振衣千仞冈”（《咏史诗八首》之五）的典故。左思此句本含有鄙视尘俗之意，李攀龙用在这里，则是借以表现鄙视尘俗的自己所受到的现实的压力；暮色朔雨、关门萧瑟，他已不忍再看这悲惨的时世了。尽管所写角度不同，他的这两首诗不但都渗透了高昂的自我意识，而且显然比杨维祯的《大人词》之类的作品更贴

近实际生活。诗中的景色描写也生动有力，形成一种与全篇的感情很和谐的气氛，相得益彰。像这样具有较高艺术感染力的诗篇，是不应被加上模拟、剽窃之类的恶谥的。

不过，若把这两篇联系起来考察，就可以较清楚地看出李攀龙律诗的一个重大缺陷：意象甚或词语的相互重复。"绝顶"、"万里看"与"极目中原尽"之类似已见上述，而第二首的"千厓落木寒"与第一首的"千林""拥寒声"也彼此相通。假如我们视野再扩大一些，还能在他的七律中找到好些词语相同的例子，如《与卢次楩登太伾山》首句"河朔风尘万里看"，就与此处"绝顶清秋万里看"的末三字相同；又如《寄元美(四首)》其二的下半首："浮云万里中原色，落日孤城大海流。自昔风尘驱傲吏，还能伏枕向清秋。"其"万里"、"风尘"与"河朔"句重出，"清秋"、"万里"又已见于"绝顶"句。尽管这种弱点前人——例如唐代许浑[①]——也有，但李攀龙却过于突出，是以曾遭到钱谦益的尖刻讥嘲(见《列朝诗集小传》丁集上《李按察攀龙》)。不过，李攀龙的五绝却没有这样的问题，写得也颇优美。

朝来送归客，复此长河湄。立马折杨柳，已无前日枝。(《别意》)

平潭滃不流，寒影群峰集。斜阳一以照，彩翠忽堪拾。(《丁香湾》)

这两首都以含蓄见长。第一首既悲哀于友人的不断离去("复此长河湄"的"复"字意味着这是他常来送客之处)，又伤悼于时光的流逝：以杨柳的已无昔日繁枝，暗寓"物犹如此，人何以堪"的伤感。——东晋的桓温就是因为看到了他昔日所种杨柳都已长大而产生这样的感慨并为之泫然流涕的(见《世说新语》)。第二首的前两句所显现的，本是一种萧疏的景色，但接着的两句就写它在夕阳的映照下，突转为美艳。这同时也就暗示着美艳的虚幻不实，转瞬即灭；一旦夕阳消失，剩下的就只是晚景的萧条。所以，这两首都深得言外之致。

现在再看一首与此略有不同的：

有酒但须饮，无世不可避。方其潦倒时，何与傍人事。(《漫成(二首)》其一)

此首纯用赋体，已离开了李东阳、李梦阳的特重比兴的传统。但却鲜明而集中地表现了自我与环境的对立，尤其是后两句，渗透着一种悲壮的感情：明明知道这样的对立将会给自己带来不幸——"潦倒"，但却还是要坚持下去，而且决意独自负荷这不幸，既不屑于"傍人"的讥嘲或幸灾乐祸，也拒绝"傍人"的关心、同情或援助。正是这种毅然地走向悲剧的独立的人格，使此诗末两句具有

---

① 见本书中卷第四编第三章第一节的有关叙述。

了诗意，并扩充至全篇。

总之，李攀龙的诗文创作既有突出的缺陷，也有显著的成就。正因他并非四平八稳、面面俱到，反而在文坛引起了强烈的震动。当然，由于缺陷的突出，他的影响本来就不可能维持很久；幸而在他生前有王世贞与他密切配合，一面积极地宣扬他的优点，一面尽可能地除去或削弱其理论的片面性；在他死后，王世贞就成为这一运动的领袖，进一步扩大了原有的影响，终于取得了运动的成功。

王世贞文学思想的最基本方面，是要求作品写出性情之真，既反对模拟，也厌恶那些并无激情的议论。至于他的提倡复古，也正是基于这一目的。这从其评论诗文之作的《艺苑卮言》中可以看得很清楚：

> 唐自贞元以后，藩镇富强，兼所辟召，能致通显。一时游客词人，往往挟其所能，或行卷贽通，或上章陈颂，大者以希拔用，小者以冀濡沫。……故剽窃云扰，谄谀泉涌，取办俄顷以为捷，使事饾饤以为工。至于贡举，本号词场，而牵压俗格，阿趋时好。……是以性情之真境，为名利之钩途。诗道日卑，宁非其故？（《艺苑卮言》卷四）

由此可知，他认为诗歌一类的文学作品理应是“性情之真境”，但自唐代的贞元以后，由于文人的取悦藩镇和贡举作祟，它们成了“名利之钩途”，是以“诗道日卑”。王国维后来在《人间词话》中说：“诗至唐中叶以后，殆为羔雁之具矣[1]。故五代、北宋之诗佳者绝少，而词则为其极盛时代；即诗词兼擅如永叔、少游者，词胜于诗远甚，以其写之于诗者不若写之于词者之真也。至南宋以后，词亦为羔雁之具而词亦替矣。”两人论中国诗歌自唐中叶以后开始衰落及其原因，若合符节。但这是不谋而合，抑或是王国维接受了王世贞的观点，就不得而知了。

从上一段引文中还可知道，他之认为使文学离开“性情之真境”的，是剽窃、谄谀、使事饾饤、牵压俗格、阿趋时好等等。有的易于明白，有的尚须稍加说明。

其一是“剽窃”。在王世贞看来，剽窃与模拟密不可分，因而他明确地说：“剽窃模拟，诗之大病。”[2]（《艺苑卮言》卷四）在评论陆机时，他反对前人“陆之文病在多而芜”之说，特地指出：“陆病不在多而在模拟，寡自然之致。”（同上书卷三）

其二是“牵压俗格，阿趋时好”。就王世贞来说，那种符合时尚、人云亦云而不能真正显示作者性灵的东西，就属于这一类。他在论述唐代的贡举制度对文学创作的消极作用，指出“凡省试诗，类鲜佳者”、“律赋尤为可厌”时，曾以

---

① 此句意为：几乎成了像“羔雁”那样的礼品了。

② 《艺苑卮言》此段尚有“模拟之妙者，分岐逞力，穷势尽态，不唯敌手，兼之无迹，方为得耳”的话，似并未完全否定模拟。但既说“分岐逞力”，那就已是今天所说的借鉴而非模拟了。

《阿房宫赋》为例："杜牧《阿房》，虽乖大雅，就厥体中，要自峥嵘擅场。惜哉其乱数语，议论益工，面目益远。"（同上）按，《阿房宫赋》的乱辞为："呜呼，灭六国者六国也，非秦也。族秦者秦也，非天下也。嗟乎，使六国各爱其人，则足以拒秦；秦复爱六国之人，则递三世可至万世而为君，谁得而族灭也！秦人不暇自哀而后人哀之！后人哀之而不鉴之，亦使后人而复哀后人也。"这样的议论在当时来说不但不算错，王世贞也不会反对。他之所以为该赋有这样一段文字而可惜，当因从中只能看到一般人都会赞同的论说，却看不到作者的"面目"，所谓"面目益远"，从而就不再是"性情之真境"了。然而，就参加省试并求得录取来说，这些显示正确的政治、道德观念的话头自然是应该有的。因此，在作为省试试卷或为参加省试作准备而写的律赋中出现此类内容，乃是很自然的事，而这也就是"阿趋时好"。在律赋写作中形成了这种风气以后，即使并不是为准备或参加省试而写的律赋中也难免会出现这样的东西，那就是"牵压俗格"了。总之，诗赋中的离开了"性情之真境"的观念性的表述，无论其观念是否正确，在王世贞看来都是应该反对的。这是一种已经接触到了文学的自身特征的、在当时很值得重视的见解。他讥笑欧阳修《明妃曲》说："'耳目所及尚如此，万里安能制夷狄？'[①]《论学绳尺》[②]，公从何处削去之乎拾来！"（《艺苑卮言》卷四）也正是这种见解的表现。

既然"贞元以后""诗道日卑"，出现了上述弊病，那么，要使诗歌回到"性情之真境"，就必须恢复其原先的传统。王世贞说，他与李攀龙定交后，"自是诗知大历以前，文知西京而上矣。"（《艺苑卮言》卷七）"大历"为唐代宗的年号，"贞元"为代宗的下一个皇帝德宗的年号。其所以强调"诗知大历以前"，而对这以后的诗歌不予提及，当是因德宗贞元时期起就"诗道日卑"之故。在这里还要补充一点：王世贞并不是一个认为时代越早、文学作品就越好的人，他在论及一些文学现象时，曾一再说"未可以时代优劣也"[③]。则其强调"大历以前"的诗歌，显然不是由于其"时代"，而是由于其"诗道"。

至于他的"文知西京而上"的原因，可从下引文字推知：

---

① 此为《明妃曲》中语。

② 《论学绳尺》是宋代魏天应所编，"辑当时场屋应试之论"（《四库全书总目提要》卷一八七《论学绳尺》）。王世贞此处意谓：《明妃曲》这两句像是科举考试的论文里的话，大概是欧阳修从《论学绳尺》所删除的不知哪一篇文章中拾来的。谢榛《诗家直说》也说欧阳修这两句像"书生讲章"，参见下文。

③ 例如："七言绝句，盛唐主气，气完而意不尽工。中晚唐主意，意工而气不甚完。然各有至者，未可以时代优劣也。"（《艺苑卮言》卷四）又，"谢氏，俳之始也。陈及初唐，俳之盛也。盛唐俳之极也。六朝不尽俳，乃不自然，盛唐俳，殊自然，未可以时代优劣也。"（同上）

《檀弓》、《考工记》、《孟子》、《左氏》、《战国策》、司马迁，圣于文者乎！其叙事则化工之肖物。班氏贤于文者乎，人巧极，天工错。庄生、《列子》、《楞严》、《维摩诘》，鬼神于文者乎！其达见，峡决而河溃也，窈冥变幻而莫知其端倪也。(《艺苑卮言》卷三)

在这里有几点很值得重视：第一，在他所认为"圣于文"的"西京而上"的著作中，虽然包含一些经书，但他却是从"叙事"的角度而非思想的角度去肯定它们的，而另一些经书——如《易经》、《尚书》、《论语》——就被排斥于这范围之外了。至于《庄子》、《列子》等书，被他所赞赏的也是其在"达见"——表达见解——上面的成就。因此，他论文的着眼点在于"叙事"和"达见"方面的水平，而不在于作品的思想是否合于"道"(包括政治原则、伦理道德等等)。这对起于中唐、到宋代占据主流地位、在嘉靖时期由唐顺之等大力鼓吹的明道、载道一类文学观念固然是勇敢的挑战，对当时文学的发展也具有重大积极意义，因其为肯定那些在不同程度上与"道"相抵触的优秀文学作品提供了理论依据；如同上文已经提到的，李开先等肯定《水浒》也正是依据类似的理由。第二，"叙事"——包括描写——的如"化工之肖物"，意味着生动而自然，这就具有了某些文学成分，何况被他认为符合这一要求的《史记》中本就含有不少文学性作品。《庄子》等书在"达见"上"峡决而河溃"、"窈冥变幻而莫知其端倪"的特色，实为气势雄放、构思奇恣、想像瑰异、行文灵动之意。这些对于《庄子》、《列子》等书的文学色彩的形成，具有重要作用①。他把上述的"叙事"、"达见"的方式作为"西京而上"的文章的长处，而又强调"文知西京而上"，乃是把文章的"叙事"和"达见"往实际上的文学性的方向引导。应该说，萧统编的《文选》虽已对文章的性质有所划分，但对诗赋以外的文章的文学性与非文学性并没有(当时也不可能有)严密的区别，而从唐代古文运动兴起以后，由于强调明道、载道，不但文学性的文章与非文学性的文章愈益混淆，而且非文学性的文章越来越占优势。所以，王世贞的这种理论是有利于文学性的文章的发展的。第三，他的提倡上述的"叙事"、"达见"方式而以"文知西京而上"为旗帜，这既有其认识上的原因，也与我国文学发展的客观情况有关。他认为东汉班固的作品不能与《史记》并驾齐驱，而只能被评为"贤于文"，其原因是在叙事的自然这一点上有所不如；所谓"人巧极，天工错"，也就意味着以"人巧"为主，"天工"为辅。王世贞对此虽未具体阐述，但《汉书》之有骈俪色彩，这在当时文士中已近于常识，则其对班固文的上述评价自当就此而言。魏晋以后，骈俪之风日盛，在他看来当然更非化工。韩愈、柳宗元的振起古文和欧阳修等人的进一步弘

---

① 参见本书上卷第一编第四章第二节对庄子散文的分析。

扬，虽使散体文又成为主流，但它们的“明道”、“载道”的文章既没有如“化工之肖物”的“叙事”，在“达见”上也不复有“峡决河溃”、“窈冥变幻”之致，其为王世贞所不满，也是必然的。而且如上所述，王世贞的主张是把文章的“叙事”、“达见”往实际上的文学性的方向引导，这与“明道”、“载道”的要求本就存在着明显的矛盾。从他对柳宗元《梓人传》的评价中可以较清楚地看到这一点：

> 《梓人传》，柳之懿乎，然大有可言。相职居简握要，收功用贤，在于形容梓人处已妙，只一语结束，有万钧之力可也，乃更喋喋不已。夫使引者发而无味，发者冗而易厌，奚其文？奚其文？（《艺苑卮言》卷四）

我们在本书中卷介绍柳宗元的散文时已经指出：《梓人传》一文就其写梓人本身的部分来看，是一篇简短而颇为生动的传记，但其发议论的部分，在篇幅上却远远超过了对梓人本身的叙述①。这种长篇议论，是就其所述这一“梓人”的“知体要”、善于“役人”和谋划，引申出怎样当好宰相的道理，毫无文学性可言。读者如果不是想学习“治道”，必然会感到十分厌烦。王世贞此处的指摘，也正是一般读者的感受。他不是反对柳宗元在此篇中所说的道理，只是认为该篇中长达七八百字、占全文三分之二篇幅的议论应该“只一语结束”，让读者自己去回味和思考。然而，这其实是柳宗元的“明道”说与王世贞的文学思想难以调和的矛盾。就柳宗元而言，这一大段议论正是对“道”的阐明，也即该篇的主旨所在；而这些道理绝不是三言两语能说清楚的，何况“只一语结束”？但要使该文成为较优秀的文学作品或是具有较强的文学性的文章，这样的长篇议论又是万万要不得的；是以王世贞对《梓人传》的这大段议论作了“奚其文？奚其文”的批评。也正因此，既注重文学性、又在文学性方面强调“化工之肖物”的王世贞，如要借助古代的某种传统来为其文章方面的理论张目，是既不能标举骈俪盛行的六朝文以及作为骈俪滥觞的东汉班固等人的文章，更不能以明道、载道的唐宋文为旗帜的；提倡“文知西京而上”成了其唯一可能的选择。

总之，王世贞的文学复古主张，在诗歌上是要达到“性情之真境”，在文章方面则要加强文学性。不过，他虽然说“诗知大历以前，文知西京而上”，对那以后的诗文却并不全盘否定，仍在某些方面、某种程度上有所肯定，这就使他的理论较少片面性②。

王世贞的诗文，由于存在着大量应酬之作，有不少并未能真正体现其自己

---

① 参见本书中卷第 66 页。

② 如云：“永叔之文雅而则，明允之文浑而劲，子瞻之文爽而俊，子固之文腴而满，介甫之文峭而洁，子由之文畅而平。于鳞云：‘惮于修辞，理胜相掩。’诚然哉！”（《艺苑卮言》卷四）既同意李攀龙所指出的他们文章的缺陷，又对这有所肯定。

的主张。但如对之作一番拣择，仍能看出其不同于前人的特色。

在诗歌方面，王世贞的长处是能大胆地抒写自己的感受，语言自然，富于气势，以较分明的个性特点或激情来感染读者。最能显示这一点的，是他的古诗。当然，在他的古诗中有一部分拟古之作，但不占主导地位。值得重视的，是以下一类诗篇：

> 长安城西一亩宫，尽可逃名藏白首。鞋底风尘多自误，壶中天地何不有！枝头淅淅扫郁蒸，云脚垂垂打清昼。但令吾党鲸鲵吸，任它大陆蛟龙走。竹林自昔未逢僧，莲社于今方纵酒。已满七人那用觅？即眠千日非云久。才闻抱瓮便舒眉，除却传杯须袖手。鹳垤声哀焉足听？鸱夷腹大唯堪受。仿佛似有辟书来，此物毋劳挂吾口。（《雨中痛饮作》）
>
> 至后阳回万象苏，荒村形影独愁吾。疏钟似傍寒光早，步屧仍催返照孤。纵饮江湖忘令节，得归天地尚穷途。鸡豚自爱田家有，肯向周京忆赐酺？（《至日作》）
>
> 三载寒庐梦不成，悔将馀债伴残生。南楼酒少初微后，依旧萧萧夜雨声。（《偶成》其二）

这三首都是能显现其"性情之真境"的诗歌。其第一首，把人生的享乐要求和对现实的强烈不满紧密地结合起来，那"鞋底风尘多自误"一句，隐喻为国事勤劳奔走全都无益，只足自误（但也可理解为在当时的现实中要致身通显必须奔相关权门，而他与"吾党"不屑于此，视之为"自误"之行），只能从醉中来满足自己。其"任它大陆蛟龙走"与"除却传杯须袖手"两句，也含寓隐喻之意。前者表面上是写大雨滂沱，传说中行雨的蛟龙在大陆各地驱驰，同时也借指大地陆沉；意为纵使国家陆沉，他们也只能任之而已，因而在此句中实含有强烈的无可奈何的悲愤。后者则隐指"吾党"在当时的政治情况中动辄得咎（可参看下引《张助甫》），被逼得只能袖手旁观。因而此诗虽然写的是消极的行为，但以隐含的悲愤为根底，感情激昂，气势充沛，在这里也正显示出诗人有别于其先辈和同时代作家的个性特点。至第二、三首，均写自己的孤独。只是第二首强调的为傲岸的孤立和对环境的反拨，最后两句更含有对朝廷（至少是对朝中当权者）的轻蔑；第三首的重点，则在被环境压碎后的孑然无助乃至对生命的绝望，此种感情为以前的我国诗歌所未见，已开清代黄景仁一派的先声。但无论第二抑第三首，都显现了在自我意识觉醒过程中个人所体验到的困境。

王世贞的文章最有特色的是小品一类，能较充分地体现其注重文学性和强调自然的主张。它们自由挥洒，直抒胸臆，感情浓郁，而又具有对美的自觉追求。现引两篇为例：

前时荒迷中，仅一拜尺牍、长歌之赠，得附承起居。嗣后见邸报，知足下复为用事者龁齕，有广平之除。溺人必笑，窃有问也：何足下不善宦至此耶？徐汝宁颇能言上蔡东豪致，此子亦竟谪矣。仅一明卿硕果，犹三折肱，令人短气。

不佞自奉讳来，忽忽公除，又且逾岁。虽未脱粗素，强颜为人。春时课僮丁，理耕钓之业。及日上赋，践更游徼，不求免。与世无涉，足养狂态。独宿障未除，时问笔砚，指腕荆棘。偶披佛书，忽若有悟，然而七情损腐，无复根器。思一游目，则外惭路人；间及养生，则内痛逝者。展转偪侧，愈鲜生趣。

嗟乎，故人不小念我，鳞羽飞沉，湖山阒如，迁客归氓，唯阿能几。幸不吝呴沫，使我渴思如醒。勉旃，勉旃。

杨大名故在东省，自云与足下有连，时相依存。今当比壤，聊尔附问。扇头六绝，多忞忞之致，可俯赐酬。……(《书牍·张助甫》)

足下书寓，上事人也。则叙契阔，陈丧乱，宛然握手矣。足下谓从贼中来，饘粥都废。仕路刺促，荆棘眼底，至喻于蟹蚌醯鸡，亦大悲哉！

虽然，此宁独足下也！某风雨之椽，再辱贼手；被发燕市中，复失贵人色，眈眈虎视。故有槐筒，不敢弃之，候作逐客用耳。间一揽镜，鬓发骤改。猰貐纵横，黔首失素。秦晋之间，岳徙地拆，恒恐一旦不待，无以寄吾区区。日夜仰面看屋梁未给也。吴明卿曾一寄吾诗："古来薄命妇，不肯悔蛾眉。"吾读之泫尔涕泪也。

足下毋以时薄而自矜束。长安中纵乏仆与李于鳞，宁不有屈氏累、盲老公、腐令之属卧足下几席间乎！勉旃自爱。风尘之际毋深谈，勗之而已。(《书牍·袁履善》)

这两篇都以精练而近于自然的文字，直述胸中的感慨；寥寥数笔，深切动人。如第一篇写他在家乡为其被杀害的父亲守丧期满后的生活情状和内心痛苦，仅"践更游徼，不求免"七字，就表达出了他当时处境的艰困和危殆[①]；而"思一游目，则外惭路人；间及养生，则内痛逝者"，也把他由父亲被害而产生的内疚之深和创痛之巨显露无遗[②]。再如第二篇，抒发其对国事的优伤和对时政的

① "践更游徼"，指当时官府分派民众轮流担任的夜间巡逻任务；按惯例士大夫是不担任的。但官府当时竟要他也承担这一任务，而他又并不要求免除，就因他的父亲是被作为罪犯处死而他自己又为严嵩所忌，是以不得不如此。又，他的所谓"不求免"，当然并不是亲自去巡逻，而是派遣他家里的下人代替执行；因为按规定，这本是可找人代的。

② 他的"外惭路人"，是因父亲被严嵩陷害致死，他无力救援，事后又无力为之报仇和平反。"养生"，这里指有益于身心健康之行，包括适当娱乐。每逢此等情况，他就会以自己当前的逸乐想起父亲已永远不可能再有此等愉快了，因而内心悲痛。

愤慨，其“日夜仰面看屋梁未给也”一句，真可谓画龙点睛，结尾处的“长安中纵乏仆与李于鳞”云云，隐然以屈原、左丘明、司马迁自居，甚且等而上之，其狂傲和豪气也跃然纸上。总之，这两篇的感染力在于：第一，作者敢于大胆地表露其感受和个性特点，而其感情的浓烈与个性之分明均有常人所不可及之处；这自与自我意识的加强不可分割。第二，语言虽近于自然，但极力以最少的文字来表现尽可能丰富的内涵——事状与感情，且使之生动而明晰。如第一篇自“偶披佛书”以下，以三组矛盾刻画其欲求解脱而未能、甚至连想暂时放松一下也不可得的困境，使人对他的“展转偪侧，愈鲜生趣”获得深刻的理解；第二篇以“故有槐简，不敢弃之”[①]一节，表白其决不谄谀取容、准备被降职的意志，也给人以强烈的印象。也正因此，这两篇之隽永而有情致，也是作者有意识的艺术加工的结果。从文学发展的角度看，这两篇——尤其是第二篇——实可视为晚明袁宏道等小品文的先声（因第一篇还保留少量骈俪成分）。

除了李攀龙、王世贞之外，后七子中在文学上较为突出的还有谢榛和宗臣。

谢榛（1495—1575），字茂秦，号四溟山人，山东临清人。终身未仕。有《四溟山人全集》。如前所述，文学复古运动原是由李攀龙最早倡导的，王世贞与他则是后七子中最早响应李攀龙的两个[②]。

谢榛以诗著称。论诗之旨，见于其《诗家直说》。他的论诗主张，大抵同于李、何、王、李，但对如何吸取前人创作经验的问题作了较多具体探讨，对诗歌的形式问题也作了较细致的探索，这在前、后七子中是较为突出的。其中有好些值得注意的见解，如“长篇古风，最忌铺叙，意不可尽，力不可竭，贵有变化之妙”（《诗家直说》卷二），就颇能显示古风不同于歌行的特色。又如，他曾批评

---

① 明代规定，六品至九品的笏（简）用槐。写此信时，王世贞任青州兵备副使，为正四品。

② 关于谢榛参与李攀龙等人结诗社的情况及其与李攀龙交恶的经过，明代王兆云《皇明词林人物考》卷九所记甚详：“济南李攀龙、吴下王世贞辈结诗社，高自标置，攀龙以（与榛）乡里故，间操其诗示同社，曰：‘有布衣人若此。’众大骇曰：‘若布衣邪，大是行家中人！’因拉入社。寻携之京师，力为延誉，一时都下喧喧，倾睹四溟矣。……攀龙以刑部郎出知顺德，榛以故人往；攀龙适有他故，不得极视故人。故人坐市楼望，日昳无所见，大怒，声言故人欲去。攀龙令吏先趋，奉十金贶，曰：‘太守且至。’榛缺金少，投之地骂。攀龙随公干完，出省故人，而榛颜词转恶，剌剌不已。攀龙不得已，上舆还。犹遣吏持向金贶之，榛竟取金去。榛至京师，颇为人道攀龙治顺德无状，不任为守。诸社中人廉其故，移书四远，诮让榛，榛名顿减。”（据万历三十二年刊本）此为关于谢榛在社中地位及李、谢交恶的最早历史记载。万历时载籍涉及此事的，也无违戾之说。唯邢云路《刻谢茂秦诗序》有“……结社为诗，……而茂秦以布衣祭酒”语（见《四溟山人全集》），此谓谢榛于诗社中年最长（谢榛较李于鳞长十九岁）。而其后钱谦益为谢榛等人作为小传（见《列朝诗集小传》丁集），所述多与此相反。他的时代既远后于王兆云，而又举不出任何证据反驳王氏的记载，自不足征。

五代时诗“未有一夜梦，不归千里家”①为“字繁辞拙”，其原因是“两句一意，则流于议论，乃书生讲章：‘未尝有一夜之梦而不归乎千里之家也。’欧阳永叔亦有此病，《明妃曲》：‘耳目所及尚如此，万里焉能制夷狄’——‘夫耳目之所及者尚然如此，况万里之外，焉能制其夷狄也哉’。”（《诗家直说》卷三）以具体的例子，说明诗不应是文的压缩，也很有说服力。不过，因袭前人之弊他也未能免除，而且还从理论上加以辩护。例如：

> 嘉靖戊午岁夏日，予偕浙东莫子明游嵩山少林。及至芦岩，观泉奔流界壁，泠然洒心，因得“飞泉漏河汉”之句。子明曰：“此全袭太白‘飞流直下三千尺，疑是银河落九天’，略无点化。”予曰：“约繁为简，乃方士缩银法也。”（《诗家直说》卷三）

这是公然主张从前人作品中袭用诗的意象了，尽管要稍作变动。但就总体来说，他的注重探索具体问题的诗论，仍然反映了我国诗歌在艺术形式方面的进展。

谢榛的诗歌成就不如李攀龙和王世贞。由于他的身份是山人——当时的一种依靠诗文或其他的文化活动（如书画）周旋于上层人物之间以获得若干报酬来维持生活的人，很多诗篇都是王国维所说的“羔雁之具”。但其并非出于应酬而真实地抒写自己感受的作品，却也很能打动读者。

> 西北风来何太剧，落花满园春可惜。黄鹂叫春蝴蝶愁，四野无人日将夕。惟有一枝留晚春，当砌徘徊不忍摘。且将樽酒对残花，春去悲歌复何益。（《西园春暮》）
>
> 生涯怜汝自樵苏，时序惊心尚道途。别后几年儿女大，望中千里弟兄孤。秋天落木愁多少，夜雨残灯梦有无。遥想故园挥涕泪，况闻寒雁下江湖。（《秋日怀弟》）

伤春之作，诗中常见。但像上引第一首那样地将暮春的景色写得如此凄惨，而对这如此凄惨的景色仍徘徊不忍离去，并且还要赏味这仅剩的悲哀的美——唯一的“残花”，以使自己多少得到一点慰藉，却是很有个性特色的。其实，这已经是为自己生命而作的最后的挣扎了；它使人感到：当这“惟有”的“一枝”也枯萎时，生活中的美就彻底消失，剩下的只有“悲歌”了。第二首写自己生活的艰困、对亲人的深切思念，后四句情景交融，更强化了诗人的悲怆。

后七子中的另一位作家宗臣（1525—1560），字子相，兴化（今属江苏）人。官至福建提学副使。有《宗子相集》。

---

① 谢榛引此二句，谓为李建勋诗，而陶岳《湖湘故事》则谓蒋维东所作。

王世贞谓其诗"以气为主，务于胜人，间有小瑕及远本色者弗恤也"(《艺苑卮言》卷七)，故多佳句，王氏征引达数十联，如"枕簟疏秋雨，江山隔暮烟"、"夜立残砧杵，园行久薜萝"之属。其佳句能与通篇相称者，则如下引的《雨夜沈二丈至》：

> 榻有何人下？君能此夜过。寒蝉吴客赋，"衰凤"楚狂歌。雨气千江入，秋声万木多。明朝寒浦望，摇落有渔蓑。

诗中渗透着兀傲之气和悲凉之意，颇能感人。第一句用《后汉书·徐稺传》"(陈)蕃在郡不接宾客，唯稺来特设一榻，去则县之"的典故，意谓自己极少有可接待的宾客；第四句则自比以"凤兮凤兮，何德之衰"的歌曲讥笑孔子的楚狂接舆，均能显示其兀傲之概。至于悲凉之意，则依靠景色来体现，"雨气"二句和结尾的一句均很好地起到了这一作用。尤其是"雨气"一联，景象阔大，在《艺苑卮言》中也被王世贞作为佳句列出，而在诗中又与其所歌咏的傲岸不羁的人格正相适应，从而增强了全篇的感染力。

宗臣也能文，其所作《报刘一丈书》传诵甚广。他的长辈刘玠(即他所称的"一丈")写信给他，以"上下相孚，才德称位"相勖。所谓"上下相孚"，也就是搞好上下级关系。他回答说，这是他绝对不能做到的。从中很可看出他的个性：

> 且今世之所谓孚者何哉？日夕策马候权者之门，门者故不入，则甘言媚词作妇人状，袖金以私之。即门者持刺入，而主者又不即出见。立厩中仆马之间，恶气袭衣袖，即饥寒毒热不可忍，不去也。抵暮，则前所受赠金者出，报客曰："相公倦，谢客矣。客请明日来。"即明日又不敢不来。夜披衣坐，闻鸡鸣即起盥栉，走马抵门。门者怒曰："为谁？"则曰："昨日之客来。"则又怒曰："何客之勤也？岂有相公此时出见客乎？"客心耻之，强忍而与言曰："亡奈何矣，姑容我入！"门者又得所赠金，则起而入之，又立向所立厩中。幸主者出，南面召见，则惊走匍匐阶下。主者曰："进！"则再拜，故迟不起。起则上所上寿金。主者故不受，则固请；主者故固不受，则又固请。然后命吏内之。则又再拜，又故迟不起，起则五六揖始出。出，揖门者曰："官人幸顾我，他日来，幸亡阻我也。"门者答揖，大喜，奔出。马上遇所交识，即扬鞭语曰："适自相公家来，相公厚我，厚我！"且虚言状。即所交识，亦心畏相公厚之矣。相公又稍稍语人曰："某也贤，某也贤。"闻者亦心计交赞之。此世所谓上下相孚也。长者谓仆能之乎？
>
> 前所谓权门者，自岁时伏腊一刺之外，即经年不往也。间道经其门，则亦掩耳闭目，跃马疾走过之，若有所追逐者。斯则仆之褊哉，以此常不见悦于长吏，仆则愈益不顾也。每大言曰："人生有命，吾惟守分尔矣！"长

者闻此，得无厌其为迂乎？

文中对谄谀权门者的描写固极生动，有王世贞所谓“其叙事则化工之肖物”之妙，而在紧接着此段叙述之后的“长者谓仆能之乎”一句，更充分体现了他对这一切人物——“孚者”、“门者”、“主者”和“所交识”——的无限蔑视。在这里，我们看到了一个与此种卑下的世态对立着的兀傲的形象，与《雨夜沈二丈至》中呈现的兀傲的诗人相辉映。在行文上，虽然“即”字、“则”字用得太多，略显累赘，但通篇均无古奥和模拟之迹。虽然宋代的古文中也有平易如此篇的，但像该篇这样细腻而又深刻的叙写却为前此所无。即如“孚者”的“适自相公家来，相公厚我，厚我”之语，仅仅重复了一个“厚我”，其志得意满之态就见于言外。尽管后七子都打着“复古”的旗帜，但诸如此类的文章却显然是在推动散文的进展而不是把它拉向后退的。

总之，由于后七子在文学创作上取得了显著的成绩，远非王慎中、唐顺之等人所能比，他们在文坛上的影响就越来越大。据王世贞自己说，在他们开始倡导复古时，与他们可以称为同调的，连七子算在一起共十四人（见《艺苑卮言》卷七），后来阵营越来越扩大，七子以外，有“后五子”、“广五子”、“续五子”、“末五子”，“其后广为四十子”（见朱彝尊《静志居诗话》卷十三《谢榛》），多为当时著名文人，如汪道昆、屠隆、胡应麟等。这样，他们在文坛上占了压倒的优势，而以唐顺之等人为代表的崇道派则黯然失色。该派不但后继乏人，而且正如陈建华氏所指出的，其重要人物茅坤后来甚至分别写信给后七子中的王世贞和徐中行，在前一封信中对李攀龙和王世贞的诗大大称赞，说是“即如五、七言近体及长歌、绝句诸什，往往斧藻李、杜，鞭挞高、岑，其匠心所至，甚且唐人所不能，而二公时时抽逸响，出别调焉，呜呼盛矣”（茅坤《与王凤洲大参书》）；在后一封信中则说：“历城公（指李攀龙）其肯以孟氏所以推伯夷、伊尹者与何、李，推颜、闵者与武进可乎”（茅坤《与徐天目宪使论文书》），从而“意味着唐宋派走到了末路”[1]。按，后一封信中的“武进”指唐顺之。《孟子·公孙丑》上说：伯夷、伊尹、孔子“皆古圣人也”（虽然茅坤认为孟子对伯夷、伊尹是“外之也”的，见其同一书信），又说：“子夏、子游、子张皆有圣人之一体，冉牛、闵子、颜渊则具体而微也。”所以，茅坤的意思是：何景明、李梦阳已被推为“圣人”了，是否可把唐顺之作为“具体而微”的“圣人”呢？他已经自动把唐顺之的地位降到了何、李之下，而且还希望这一主张能为后七子所首肯，这较之他以前所说“雄才侠气，姗韩欧、骂苏曾，而不能本之乎六艺者，草莽偏陲，项羽、曹操

① 见陈建华《中国江浙地区十四至十七世纪社会意识与文学》，上海学林出版社 1992 年版，第 163 页。

以下是也"(茅坤《与慎山泉侍御论文书》),真有不胜今昔之感。按照他以前的理论,不但李、何是"草莽偏陲",李攀龙更是如此;而今则不但承认李、何是圣人,而且希望"草莽偏陲"李攀龙等人给唐顺之一个略低于李、何的地位了。陈建华氏由此而看到了该派的"走到了末路",可谓具眼。

不过,尽管李攀龙、王世贞等人最终取得了胜利,钱谦益却以捏造和其他的不正当手法,硬说王世贞后来承认了错误,否定了自己原先的道路,从而完全颠倒了后七子与崇道派之间的是非功过。由于钱谦益此说影响极大,故不得不稍加辨正;但限于篇幅,又不可能对之逐条驳斥。仅以一条被广泛接受的为例。

在《列朝诗集小传》丁集《震川先生归有光》中,钱谦益说:"弇州晚岁赞熙甫画像曰:'千载有公,继韩、欧阳。余岂异趋,久而自伤。'识者谓先生之文,至是始论定,而弇州之迟暮自悔,为不可及也。"此说几乎已为学术界所公认[①],而钱氏篡改、歪曲原文的手法之恶劣与巧妙,实以此条最为突出。

现在先引《弇州山人续稿》中《像赞·归有光》的有关原文如下:

> ……寻以太仆入司制敕,气稍发舒。而浙之台使复苛摘之。先生方属疾,郁郁不乐,遂卒。
>
> 先生于古文辞,虽出之自《史》、《汉》,而大较折衷于昌黎、庐陵。当其所得,意沛如也,不事雕饰而自有风味,超然当名家矣。其晚达而终不得意,尤为识者所惜云。
>
> 赞曰:风行水上,涣为文章。当其风止,与水相忘。剪缀帖括,藻粉铺张。江左以还,极于陈、梁。千载有公,继韩、欧阳。余岂异趋,久而始伤?

将此段文字与钱谦益的引用及申论相比较,可以发现如下五点:第一,王世贞的原文是"久而始伤",却被钱谦益篡改成了"久而自伤"。第二,王世贞在"余岂"句的上文中,从未提及自己伤悼之事,怎会在篇末突然冒出"自伤"之意来?所以,"久而始伤"的"伤"显然不是"自伤",而是为归有光"伤"。因其上文曾说归有光"晚达而终不得意,尤为识者所惜云",而"惜"也就是"伤"的意思[②],此句显与上文相呼应,说他自己也早就为归有光的"不得意"而伤,并不因为二人"异趋"而对他的"不得意"长期无动于衷。第三,在这段文字中,王世贞对归有光的评价并不高。所谓"当其所得",译成白话,就是"在他写得好的

① 仅个别人(例如陈建华氏)对此作过驳斥,但并未引起足够注意。我们在下文将要揭露的钱谦益篡改原文等手法,则为陈建华氏所未及。

② "惜"释为"伤",见《文选》中颜延之《直东宫答陈尚书》、《和谢监灵运》及陆厥《奉答内兄希叔》等篇的五臣注。

时候”;那也就意味着尚有“当其所失”——写得不好的时候。“当名家”是“与名家相当”。所以,王世贞此处只是肯定了归有光文章中的“当其所得”的那些篇,说它们可与“名家”相当;他并没有把归有光这个作家归入“名家”之列,何况“名家”本来就不如“大家”。第四,王世贞说的“千载有公,继韩、欧阳”,也不是对归有光的推崇。他自己本就“文知西京而上”(见前),又何有于“继韩、欧阳”之人?至于“千载”云云,乃是承上句的“极于陈、梁”而言,说归有光处在梁、陈的千载以后(梁始于502年,陈亡于589年,归有光生于1507年);被钱谦益断章取义地一引,舍弃了其前的“江左以还,极于梁陈”而只引“千载有公”,读者自易误会为此句是说归有光为千载一人。其实,这首“赞”本含有批评归有光之意,它是说,写文章应如“风行水上,涣为文章”那样地出于自然,所以,梁、陈文士追求藻丽固然不对,像归有光那样地“继韩、欧阳”——“大较折衷于昌黎、庐陵”(也即大抵以韩、欧阳为准则)又何尝符合“风行水上,涣为文章”的自然之旨?也正因此,王世贞要强调他与归有光之间的“异趋”,但归有光到底是写过些好文章的人,尽管“异趋”,他还是早就为归有光的不得意而哀伤。第五,归有光在王世贞心目中的地位既然如此,他凭什么要因归有光而如钱谦益所说的“迟暮自悔”?在这段文字中哪有什么“迟暮自悔”之意?

因此,上引钱谦益关于王世贞的那一段话,纯是篡改和捏造。

徐 渭

在后七子派声势日益盛大的同时,有一个作家在当时的影响虽不如他们,但在后世却更受重视。那就是年岁较王世贞略大的徐渭。

徐渭(1521—1593),字文清,更字文长,别号田水月、天池山人、青藤道士等,浙江山阴(今绍兴市)人。年二十为诸生,多次应乡试皆不第,一生潦倒。曾入浙江总督胡宗宪幕府,前后五年,参与抗倭活动,颇受宗宪优遇。宗宪因依附严嵩,纳贿揽权,严嵩失败后,宗宪也下狱死。徐渭惧受连累,精神失常,自杀未成。后又杀死妻子,遂入狱。监禁多年,始获释。善诗文、戏曲,尤工书画。著作行世者,有《徐文长三集》、杂剧《四声猿》、《徐文长逸稿》、《徐文长佚草》等。另有《南词叙录》,署“天池道人”作,世多以为出于徐渭,骆玉明等考为陆采作。

徐渭论诗,强调感情,既反对模拟和华而不实之作,又反对以理代情,以议论入诗。他在《叶子肃诗序》中明确指出:“不出于己之所自得,而徒窃于人之所尝言,曰某篇是某体,某篇则否,某句似某人,某句则否,此虽极工逼肖,而已

不免于鸟之为人言矣。"在《肖甫诗序》中他又说:"古人之诗本乎情,非设以为之者也";"迨于后世","诗之格""多至不可胜品","然其于诗,类皆本无是情,而设情以为之","其势必至于袭诗之格而剿其华词"。于是,"有穷理者起而捄之,以为词有限而理无穷,格之华词有限而理之生议无穷也,于是其所为诗悉出乎理而主乎议"。他对这两种诗的评价是:"夫是两诗家者均之为俳,然谓彼之有限而此之无穷,则无穷者信乎在此而不在彼也。"换言之,他虽然认为"出乎理而主乎议"的诗要比"袭诗之格而剿其华词"的作品好一些,但也只是五十步与百步之别,实质上都是假诗。——"俳"为"俳优"之意。这里是说,这两类均非真诗,犹如俳优所扮演的人物究非其人本身。应该指出:联系到当时的诗歌发展情况,所谓"有穷理者起而捄之"的"穷理者",也即唐顺之之流。唐顺之后期把邵雍的诗作为"三代以下"的最好诗歌(见前),这就把"悉出乎理而主乎议"的诗作为诗的样板了。有的研究者说徐渭"上继唐宋派的余绪",恐怕并不符合实际。至其所谓"古人之诗本乎情",倒是继承了李梦阳之说,而且正是李梦阳提倡复古的依据。实际上,他对李梦阳是很尊崇的,其《曲序》就说:"空同子称董子崔张剧,当直继《离骚》,然则艳者固不妨于《骚》也。噫,此岂能人人尽道之哉?"

徐渭自己的诗,有不少确是"本乎情"的,尽管也不乏应酬之作。

他是个尊重自我的人,对束缚个人的秩序和观念颇为憎恶,但当时的环境又迫使他不得不在很多方面克制自己。因此,高傲和压抑感在他身上都很突出,由此形成他对环境的反拨。其诗歌所表现的感情主要也在于此。这种感情与独特的艺术形式相结合,就使其诗歌具有较强的感染力。试以以下两首为例:

> 大泽高踪不可寻,古碑祠木自阴阴。长江万里元无尽,白日千年此一临。我已醉中巾屡岸,谁能梦里足长禁?一加帝腹浑闲事,何用旁人说到今?(《严先生祠》)
>
> 荆卿本豪士,渐离亦高流,舞阳虽少小,杀人如芟苗。眇然三四夫,挟燕与秦仇。悲歌酒后发,涕下不能收。猛气惊俗胆,奇节招世尤。见者徒骇顾,那能谅其由?我生千载后,缅兹如有投。时违动自妄,忽作燕京游。短褐入沽肆,酒至思若抽。念彼屠与贩,零落归山丘。皇皇盛明世,六辔控九州,匕首蚀野土,广道鸣华辀,寸规不可越,安用轲之俦?我思远及之,旷若林与鹜。凤鸟不可得,苍鹰以为求。(《入燕三首》之二)

其上一首所咏的是东汉初严子陵与已经做了皇帝的友人刘秀同榻而以足搁于刘秀腹上的事。这事长时期被作为一件特异的事件来传述,甚至说在当天晚

上就出现了"客星犯御座"的天象(见《后汉书·逸民·严光传》)。这样做的出发点,是将皇帝视为神圣不可侵犯的存在;其根底里是严酷的封建等级制度和由此形成的观念。徐渭此诗,却把这视为很普通的行为;实际上也就是意味着一个普通人即使在皇帝面前也不必自认为矮人一等,以致在与皇帝同榻时战战兢兢,终宵不寐,或睡着了也悬着颗心,束手束脚。就这样,他通过此事热情地歌唱了个人的尊严。那"一加帝腹浑闲事"之句,真可谓傲睨一世;而诗中对严子陵的赞美之情又和诗人自己的形象交相辉映,使这不可一世的兀傲成为子陵和诗人的共同品性。——在开首两句中,"高踪"固是直写子陵,"大泽"和"阴阴"的祠木也是对子陵的烘托①;颔联的"长江"句是子陵当年垂钓处的地理形势②,次句更把子陵在当地垂钓歌颂为白日照临,而且千年来只此一度;颈联正式点明诗人和子陵在勇敢捍卫自我尊严上原是彼此相通的。于是上述对子陵的赞美同时成了诗人的自我写照,而作为全诗高潮的"一加"句也就成为诗人的勇敢宣言。"何用旁人说到今"一句看似赞笔,实是对于"旁人说到今"的这种社会现象及作为其根底的封建等级制度、观念的反拨,体现了他与这种环境的对立。所以,此诗在精神上是杨维祯《大人词》"天子不能子"的继承,不过,该诗的"大人"是以陆九渊的哲学为依据③,而此诗则出于历史上的实事,只是对之作了富于感情的引申,因而较《大人词》更为切实而感人。

其下一首所歌咏的是杰出的个人与环境的矛盾、对立。从历史上的荆轲等三人归结到诗人自己。"猛气惊俗胆,奇节遭世尤。见者徒骇顾,那能谅其由"四句,原是荆轲等杰出个人的共同悲哀,而诗人自己的感受更为深刻。因他生活在所谓盛世,"寸规不可越",所遭的束缚和压抑更为残酷,求如荆轲那样地拼搏一番的机会也不可得;不过他的内心始终渴望着像苍鹰那样地飞翔和搏击。在这首诗里,他不仅表现了庸众与杰出个人的对立,更表现了盛世——封建秩序十分稳固的时代——对杰出个人的更残酷的扼杀。后一点是我国以前的文学作品所从没有触及过的,这其实正反映了自我意识的觉醒在徐渭的时代较之以前有了新的进展。

从这两首也可看出徐渭诗的艺术特色:诗歌的意象具有强烈的主观性,能较清晰地显现出诗人的投影,从而读者能较直接、深切地体味到诗人感情的跃动。就第一首来说,所写的虽是诗人经过严子陵祠时的所感,但只"古碑祠

---

① "阴阴",为遍覆之貌,即"灵之至,庆阴阴"(《汉书·礼乐志》)的"阴阴"。这里是形容祠木的众多和高大。

② 严子陵在刘秀为帝后不愿出仕,隐居垂钓。相传其垂钓处在富春江边,后人遂于其地建祠。富春江为钱塘江的一段;此处"长江"为长的江之意,即指钱塘江,"万里"是夸张的形容。

③ 参见本书中卷第 494—495 页。

木自阴阴”一句似具较多的客观成分，何况还可能是受了杜甫《蜀相》的启发①；换言之，此句可能不是出于他对严子陵祠这种现实情状的感动，而是他原就为之感动的从杜甫诗得来的诸葛亮祠的景象在此处得到了印证。至于其他七句中，一、三两句均有浓厚的主观成分②，余五句更纯为主观的抒发。在第二首中，荆轲、高渐离、秦舞阳三人虽是历史上的实有人物，但却并无三人在一起共饮悲歌的历史记载；“猛气”四句更是诗人的虚构，以显示杰出人物的孤特自古已然，用作抒写他自己与环境、庸众对立的陪衬。“我生千载后”以下诸句，就都是直写自己所受的压抑与愤懑了。“皇皇盛明世”六句虽似客观描写，其实却是为了表明他对这种“寸规不可越”的环境的憎恶。所以，这两首诗都是从诗人的主观出发，根据其感情的需要来创造意象的。在这过程中，诗人在其精神力量的驾驭下，运用了想像、夸张、虚构、铺叙、比喻、象征等各种艺术手段，使意象具有一种傲世凌俗的奇异的美。

徐渭诗歌意象的主观色彩，甚至在其写景诗中也可以看到。现引两首为例：

危磴发闽甸，孤壁矗江浦。日如云外升，天从隙中度。标映翠逾莹，赭错苍微护。不受山人樵，自生水沉树。高顶澄方池，遥夜足春雨。蝌蚪自依苔，鲜鳞倏飞雾。何以致兹奇？鸟攫湄流鲋。清夕听啼猿，白日接仙驭。仰止莫能攀，搔首徒延伫。（《江郎山三片石高顶，树生沉香，人或拾其朽落。又有小池雾雨，鱼辄飞去，人相传鸟衔游鲜向啄，堕子生长》）

万里一亭孤，高城带海隅。不堪亭上望，帆落晚汀蒲。（《越望亭》，题下原注：“诸友画八景送马先生之安福，索赋”）

这两首诗都能使人体味到一种孤傲的情绪。第一首中的“危磴”、“孤壁”，以及它们迫使“天”也只能从其缝隙中度过的顽强，不能不使人想起鲁迅《秋夜》中落尽了繁华的枣树干子“那最直最长的几枝”“默默地铁似的直刺着奇怪而高

① 杜甫《蜀相》诗的首二句为：“丞相祠堂何处寻，锦官城外柏森森。”与此诗韵部相同。杜诗这两句写到诸葛亮祠树木众盛，徐诗首二句则写其处“祠木”众多，树荫覆盖极广。且二诗第一句末皆为“寻”字，其第二句末皆为叠字，而其意义又均为对树木的形容，颇为相近。徐诗这两句显从杜诗脱化而出。

② 第一句“大泽高踪”四字中，“高踪”固已含有颂赞之意，“大泽”也非写实，因严子陵一生活动都与大泽无关，此处当用《左传》“深山大泽，实生龙蛇”的典故；“龙蛇”在那典故中原喻非常之人；“大泽”在这里是指非常之人的处身场所，当然，它同时给人以广袤无垠的感觉。至于第三句，虽与严子陵祠畔的富春江有关，但无论富春江或钱塘江都非“万里”“无尽”的“长江”，而且此句是与第四句紧密联系的，把严子陵形容为万里无尽的长江上千年一临的“白日”，以极力显示严子陵的伟大。所以，其重点并不在描写自然景色，而是在凸现诗人心目中的理想人格。

的天空,使天空闪闪地鬼眏眼"的意象;尽管后者显示了远为强烈的反抗性。当然,这并不是鲁迅在写《秋夜》时曾受到徐渭此诗的影响,而当是二人都深感环境的重压意图反拨,这才使其意象有相通之处。至于此诗中的"不受"、"自生"等句,"高顶"的方池、"飞雾"的"鲜鳞",也都给人以不可侵犯或无从束缚的印象,但它们本身又都不是伟大的存在,并没有左右其他事物的命运的力量;因而与对"天"也不肯退让的"危磴"、"孤壁"基本上属于同一类型:不屈。第二首不仅写了处于极高之境的、一望无际的孤亭,而且以"不堪"二字,透露出了它与"帆落晚汀蒲"的停滞而迟暮的现实的对立。所以,此诗所含蕴的也是超越凡俗的孤傲的意象。其实,地既是"海隅",此亭又可远望万里,那么,浩瀚的大海本来也在"亭上望"者的视线之内,诗中只提"汀蒲",显是诗人为了创造上述意象的主观选择。可以一提的是,清代后期的龚自珍在《杂诗,己卯自春徂夏在京师作,得十有四首》之十二中说:"凭君且莫登高望,忽忽中原暮霭生。"其对"中原暮霭"的否定与此诗之以"帆落晚汀浦"为"不堪"望的景象,如出一辙。

徐渭也能文。其佳者既能表现个性,又有奇劲之气,不流于冗阘。《自为墓志铭》是最突出的代表。

> 山阴徐渭者,少知慕古文词,及长益力。既而有慕于道,往从长沙公究王氏宗。谓道类禅,又去扣于禅。久之,人稍许之,然文与道终两无得也。贱而懒且直,故惮贵交似傲,与众处不浼袒裼似玩,人多病之,然傲与玩,亦终两不得其情也。生九岁,已能习为干禄文字,旷弃者十余年,及悔学,又志迂阔,务博综,取经史诸家,虽琐至稗小,妄意穷极,每一思废寝食,览则图谱满席间。故今齿垂四十五矣,藉于学官者二十有六年,食于二十人中者十有三年,举于乡者八而不一售,人且争笑之。而己不为动,洋洋居穷巷,僦数椽储瓶粟者十年。一旦为少保胡公罗致幕府,典文章,数赴而数辞,投笔出门。使折简以招,卧不起。人争愚而危之,而己深以为安。其后公愈折节,等布衣,留者盖两期,赠金以数百计,食鱼而居庐,人争荣而安之,而己深以为危。至是,忽自觅死。人谓渭文士,且操洁,可无死。不知古文士以入幕操洁而死者众矣,乃渭则自死,孰与人死之。渭为人度于义无所关时,辄疏纵不为儒缚,一涉义所否,干耻诟,介秽廉,虽断头不可夺。故其死也,亲莫制,友莫解焉。

这是该文的前半篇,于其身世、性格、自绝的原因的叙述,皆简捷而生动,而且贯穿着自傲与自尊,确实颇为感人。但如"与众处不浼袒褐似玩"、"干耻诟,介秽廉"等句,就近于古奥了。

不过，在《自为墓志铭》中，这样的笔法并不多；另一些文章里，此类现象就颇为突出了。如《赠吴宣府序》：

> ……余方与君罢讲稽山，下逢之，直前视，彼四人者嗔曰："酸何知，敢视我，直攫乃巾碎之耳！"余谓君曰："市人足恃也，盍挟诸？"君曰："不约易散，未可也。"君归呼族人于家，余归呼族人于寓。得七八辈，余曰："可矣。"君曰："不约莫任其害，未可也。"约族人曰："侪等击，击其下，莫击其上。"约市人曰："侪等莫击，第喊而声援。"遂击。四人者靡不仆几烂，击者逞褫其绛锦与靴，四人者裸而号，乞命，君曰："悉还之。"稽首悔谢若崩角。市者哗而合掌，君答而拊曰："劳矣！"稽首称快若崩角。顾谓余曰："盍归乎？"余曰："诺。"过寓将别，君曰："未也，已令设于寓矣。"举爵以揖升，若次功级然，尽醉而退。

这样的文笔，其古奥程度就远远超过《自为墓志铭》；至如"不约易散，未可也"、"不约莫任其害，未可也"之类，简直是《左传》笔法了。

这种现象的造成，实与弘治以来的复古思潮有关。徐渭在《书田生诗文后》中说："田生之文，稍融会六经及先秦诸子诸史，尤契者蒙叟、贾长沙也。姑为近格，乃兼并昌黎、大苏，亦用其髓，弃其皮耳。师心横从，不傍门户，故了无痕凿可指。诗亦无不可模者，而亦无一模也。此语良不诳。以世无知者，故其语亢而自高，犯贤人之病。噫，无怪也。"看来，徐渭对田生的诗文评价极高，与其人似也甚为知己。但除此一篇外，现存的徐渭诗文中没有再提及这位"田生"的；同时，根据现有的资料，当时也没有这样一位姓田的诗文高手。因此，这位"田生"当就是田水月——徐渭的别号（"田水月"合成一"渭"字）。由此可知，徐渭自己也是从复古的道路——所谓"稍融会六经及先秦诸子诸史"——走过来的，《赠吴宣府序》就正是这样的产物。不过，徐渭并没有认为这条道路对他有什么危害，而且他沿着这条道路终于走到了"师心横从"的境地，而"师心"正是元末文学思想活跃时的创作原则①。倘李梦阳等人所兴起的文学复古运动，与元末"师心"的文学思潮并不相通，徐渭又怎能由此而达到"师心"的境界？因此，这一运动对明代中后期的文学发展实起着承上启下的重要作用。自然，当徐渭标举"师心"时，已经抛弃了复古或"师古"的旗帜，但他显然并不站在文学复古运动的对立面②。

---

① 见本书中卷第 336—337 页。

② 他在《廿八日雪》一诗中虽曾对李攀龙等人对谢榛的态度表示愤慨，但那是由"朱毂华裾子"的"鱼肉布衣"而引起，并不是对他们的文学复古的理论与实践的批判。

第三节 文学复苏期的戏曲、小说及其他

在弘治至嘉靖时期，与诗文的发展同步，戏曲、小说也有了明显的进展。在戏曲方面，摆脱了萧条的态势。从王九思、康海开始，经过李开先、徐渭的先后努力，创作走上了表现人性、抒发真情的道路。为万历时期戏曲创作的繁荣奠定了基础。在小说方面，虽没有戏曲那样的重要成绩，但随着《钟情丽集》、《辽阳海神传》等作品的先后出现，其复苏的形势也已颇为明显。此外，散曲创作和民间歌曲的收集也各有值得注意之处。

正德时期的戏曲创作

戏曲创作的复苏，是从正德时期开始的。当时戏曲作家的最突出代表，是康海与王九思。

康海（1475—1541），字德涵，号对山、浒东渔父，陕西武功人。弘治十五年举进士第一，官翰林院修撰，刚直敢言。诗文与李梦阳等齐名，共称七子。正德初，宦官刘瑾当权，李梦阳为瑾所恶，下狱。梦阳求救于康海。康海与刘瑾同乡，平日素无交往；为救梦阳，前去谒见刘瑾，宛转陈说，梦阳遂得获释。及刘瑾被诛，忌康海者诬其为刘瑾党羽，因而罢官。康海回乡后，始终不改傲岸之态，生活愈益恣放；终身不再被用。有《对山集》（诗文集）、《浒东乐府》（散曲集）及杂剧《中山狼》。

康海的文学主张，李开先作过如下概括："古人言以见志，其性情状貌，求而可得，此孔子所以于师襄而得文王也；要之自成一家。若傍人篱落，拾人唾咳，效颦学步，性情状貌洒然无矣，无乃类诸译人矣乎？君子不作凤鸣，而学言如鹦鹉，何其陋也！"（《对山康修撰传》）他所主张的，是在诗文中见作者的"性情状貌"，但又借"古人"以作为提倡这种主张的依据；这与李梦阳以提倡"复古"来要求写出真情、真人的做法是完全相同的，是以康海也为复古运动的一员。不过，他又公开反对"傍人篱落，拾人唾咳，效颦学步"，"学言如鹦鹉"，这与后来徐渭的反对人而学为鸟言，也并无二致，从而更清楚地说明了倡导"复古"与反对模拟、剽窃本是可以互补的。

他的散文在七子中很受推崇，据王九思说：何景明、徐祯卿、边贡和王九思自己在散文写作上都得到过他的帮助（见李开先《渼陂王检讨传》）。不过，就其在后世的影响来说，则杂剧《中山狼》尤受重视。该剧写东郭先生在中山

地方救了一只被追捕的狼。狼在危险过后，却要把他吃掉充饥。于是他和狼一起，先后请老树、老牛为此评理，老树、老牛都说主人对它们忘恩负义，因此，狼把东郭先生吃掉也是应该的。最后遇到一位老人，才帮东郭先生杀掉了狼。这与文言短篇小说《中山狼传》所写情节相同。《中山狼传》有姚合、谢良、马中锡作三说，一般以为出于马中锡。此剧似即以小说为基础。不过，康海写作此剧的最主要原因，自是有感于世间存在着许多中山狼式的人物。

剧本以东郭先生为主角，其用笔的重点在于刻画东郭先生在整个过程中的感情演变：作为长途跋涉者的他在旅途中的感伤，初遇狼时的惊恐，是否要予以救助的犹豫，把狼隐藏起来后受到追捕者的怀疑和威吓而产生的怯惧，由狼的忘恩负义而导致的愤怒，面对死亡的惶急和听到老树、老牛的控诉而引起的震动，最终获得解救的感悟，在剧本中都有较清晰而生动的表现。把感情的历程写得如此细腻而丝丝入扣，这是以前的任何杂剧都没有过的。当然，这与作品的情节简单、时间集中存在密切联系；否则就难以在短短的四折中做到这一点。但无论如何，作者的这种竭尽全力以刻画人物感情的做法是值得重视的。

也正因此，剧本所写的东郭先生的很多心理活动都能使人感动。如第一折写东郭先生在遇狼前的旅途感受的唱词：

> 〔油葫芦〕古道垂杨噪晚鸦，看夕阳恰西下。呀呀寒雁的落平沙。黄埃卷地悲风刮，阴云遍野荒烟抹。只见的连天衰草岸，那里有林外野人家！秋山一带堪描画，搵不住俺清泪洒袍花。
>
> 〔天下乐〕策蹇冲寒到海涯，好教俺嗟也么呀。两鬓华，常言的出外不如家。既没个侣伴们共温存，更少个僮仆儿相衬搭，俺不觉的颤钦钦心头怕！

凄凉的景色，坎坷的身世，孤身独行的恐惧，相互交融，通过疏宕而感情浓郁的曲词，形成一种沁人心脾的魅力。

再如，在东郭先生向老树和老牛询问狼是否该吃他时，它们都说自己给主人做了极大贡献，养活了他们全家，使之安富尊荣，如今自己年迈无力，主人就要把它们砍掉和杀掉，以获取最后一点好处，“您却有甚恩到这狼来？该吃您，该吃您！”这真是惊心动魄的回答！原来人世间就是这样地忘恩负义。作为对老树的回答的反应，东郭先生的唱词是：

> 〔绵搭絮〕……您道是结子开花，枉做了木奴；今日里断梗除根，只当是折蒲。（哎，罢了！罢了！）都似这义负恩辜，俺索做钽麑触槐根一命殂！（第三折）

他对老牛的回答的反应，则是：

〔拙鲁速〕您道是急巴巴的荷犁锄，只剩得影岩岩的瘦身躯。今日里受的酸风苦雨，倒在颓垣败堵，尚兀待掀皮剜肉费踌蹰。(哎，罢了罢了！俺好命穷也！)这场儿的冤苦，向谁行来分诉？諕的俺似吴牛见月儿喘吁吁。(第三折)

在这里可以看到东郭先生所受的震动，也可看到其心情的复杂、矛盾。当听到老树的回答时，他为其主人的忘恩负义而愤慨，但还没有料想到忘恩负义者是如此之多，所以有"都似这义负恩辜"，他宁愿自杀的宣言。而在听到了老牛的回答后，他才知道忘恩负义确是普遍现象，等待着老牛的就是"掀皮剜肉"的惨酷。他意识到在这样的世界里，自己是很难逃脱被吃的命运了，是以有"这场儿的冤苦，向谁行来分诉"的悲叹。但面对着死亡，原先宁可自杀的豪气没有了，剩下的只有惊恐。

总之，通过这样的切身经历，东郭先生认识了这个世界的不义和残酷。因此，在狼被杀以后，他并不觉得世界就此变好了；其内心仍怀着深深的恐惧："休道是这贪狼反面皮。俺只怕尽世里把心亏。少什么短箭难防暗里随，把恩情番成仇敌，只落得自伤悲。"(〔沽美酒〕)"俺只索含悲忍气，从今后见机、莫痴。"(〔太平令〕)而由于在整个剧本里，东郭先生的感情演变都被写得真切动人，他在最后的这种觉悟也就具有震撼力。

自晚明时期起，就有人认为剧中的中山狼是指李梦阳。经现代研究者蒋星煜氏等考证，此说实不足信。不过，康海曾作过《读〈中山狼传〉》诗，其中说："平生爱物未筹量，那记当时救此狼?"那么，此剧所写，确是有其深切体验的。

当时与康海一起被作为刘瑾党羽的还有也属于前七子的王九思(1468—1551)。九思，字敬思，号渼陂，陕西鄠县(今户县)人。弘治九年进士。授检讨。刘瑾专权时，翰林院官除状元外皆调部属，他也改官吏部主事，后升至郎中；刘瑾既诛，王九思被目为瑾党而谪为寿州同知，次年被勒令致仕。据李开先《渼陂王检讨传》，这实是忌恨他的人对他的打击，并非他真与刘瑾有牵连。所著有诗文集《渼陂集》、《渼陂续集》、杂剧《曲江春》、散曲集《碧山乐府》等。

他的诗文本是李东阳一路，后转而与李梦阳、康海等从事文学复古运动。梦阳、康海并分别对其诗文有所改削。所作词曲(散曲、杂剧)，成就犹在诗文之上。故李开先说："诗文苍古。而词曲则新奇，不止守元人之家法，而且得元人之心法矣。脍炙人口，洋溢人耳。"(《渼陂王检讨传》)

杂剧《曲江春》作于自寿州返乡以后(据《渼陂王检讨传》)。所写的是：杜甫在唐肃宗时于长安任右拾遗之职，官闲无事，至曲江贾婆婆所开设的酒馆喝酒，

因无酒钱，只好把朝衣抵押在酒馆中。后来带了钱再去，又受到酒楼上正在饮酒的富豪的奚落和贾婆婆的赶逐，只好到另一酒家赊酒。次日，岑参邀他到渼陂庄游赏。一路行去，都是优美的风景，遂有归隐之思。到庄上不久，有朝中使者来传宣，皇帝要升他为翰林学士。他却辞官不做，决意与政界决裂了。

整个剧本是以杜甫的思想演变为中心而展开的。第一折中的杜甫是个心系国事、忠于皇家的贤臣。他自己说："自从明皇主人往成都去了，我曾到曲江池上，则见那胡尘满眼，宫殿萧条，春光依旧，物是人非，真个好伤感人也呵！"因此，他对于为朝廷做出了贡献的贤相姚崇、宋璟等大为称颂，对奸相李林甫则愤怒斥责。不过，由于自己"年纪四旬有余"，官卑职小，"怎能勾麒麟阁上功臣分"？遂决定"明日往城南游玩一遭"。这就已经流露出了心中的苦闷以及欲在美好的自然景色中获得安慰的愿望。到了第二、三折，这种与环境的矛盾逐步加深，尤其是在贾婆婆酒楼上所受的屈辱，更给他很大的刺激，因而他"对景伤怀"，要"痛饮一场"。这是他痛饮时的唱词：

〔满庭芳〕深拚醉倒，青春易去，白发难饶。满园桃李，风吹落，万点飘摇。高塚外麒麟卧草，小堂中翡翠为巢。推物理须行乐，浮名蜗角，何用绊吾曹！（第二折）

这已开始出现了与朝廷离心的倾向。其后在去渼陂庄的途中，他越来越被美丽的自然景色所吸引，也就越来越产生脱离朝廷的渴望：

〔东原乐〕相映着日色红，恰便似青莲隐约在风前动，瀑布飞来百尺虹。堪题咏。我待要避人来也，住在这紫云深洞。

〔绵搭絮〕不怕你经纶夺世，锦绣填胸，前推后跻，口剑唇锋。呀！眼睁睁难分蛇与龙，烈火真金当假铜。似这等颠倒英雄。不如咱急流中归去勇！（第三折）

正是在这样的基础上，他在第四折的结尾傲然宣称：

〔离亭宴带歇拍煞〕从今后青山止许巢由采，黄金休把相如买，摩娑了壮怀。想着那骑马上平台，登楼吟皓月，倚剑观沧海。胸中星斗繁，眼底乾坤大。你看！那薄夫菲才，谁是个庙堂臣？怎做得湖海士？羞惭杀文章伯。紫袍金阙中，骏马朝门外，让与他威风气概。我子要沽酒再游春，乘桴去过海。

在这里，杜甫自己显得十分高大，而与朝廷中的大小臣僚——"薄夫菲才"——相对立。因此，他决意与他们决裂，"让与他威风气概"，自己却要高举远游。这是高度的自尊，也是对统治集团的极度蔑视。就这点说，此剧也正是对自我

尊严的热情讴歌。

明代普遍传说此剧是批判李东阳的。这种说法大概始于嘉靖初。李开先《渼陂王检讨传》说："嘉靖初年，将征之纂修实录，而同罢吏部者[①]摘取《游春记》中所具人姓名，毁于当路：'李林甫固是指李西涯，而杨国忠得非杨石斋、贾婆婆得非贾南坞耶？'坐此竟已之。"《游春记》即《曲江春》的异名，李西涯即李东阳。虽然杨国忠在作品里其实并没有出现，这一举报显有虚假成分，但第二折中在酒楼上喝酒的豪客有"闻的先父尝说，李林甫丞相的诗最好，清新流丽，人人易晓"，这却显然不适合于唐朝的李林甫，只适于明朝的李东阳，何况剧本所写的渼陂确是王九思所居之地。因此，王九思在写李林甫时带了李东阳一笔，在写杜甫时也多少掺入了一点自己的感情，当都是事实；但若说此剧纯是为李东阳所写，就未免是以偏概全了。因为就总体上说，剧本中写及的李林甫与李东阳是不同的，剧本中杜甫的遭遇也与王九思截然有别。

总之，随着康海、王九思的出现，在明初的严酷统治下深受压制的戏曲作家作为个体的主动精神重又醒觉起来。他们把自己所感受到的与环境的矛盾、自我的尊严勇敢地表现于戏曲创作之中，开始使戏曲重又回到金、元时期所奠定的与历史前进方向相一致的道路上去，并继续发展。而康海、王九思都是弘治、正德时期文学复古运动中的重要人物；所以，这一运动不仅导致了诗文的复苏，也导致了戏曲创作的复苏。

嘉靖时期的戏曲创作

嘉靖时期的戏曲创作较之正德时期又有进展。主要在于：第一，正德时期是杂剧复兴的开始，嘉靖时期则除了杂剧继续向前推进外，并在南戏的基础上形成了传奇，使戏曲创作进一步出现了新的面貌。第二，从剧作的数量上看，也有了明显的增长。这时期的戏曲作家，最重要的是李开先和徐渭。前者的成绩在传奇，后者的成绩在杂剧。

传奇虽是在南戏的基础上形成的，但关于二者的区别，目前在研究者中还没有统一的意见。顾名思义，南戏自应用南曲，传奇则南北曲合用。除此以外，传奇的体制与《琵琶记》等南戏没有多大的差别。但在实际上，现存较早的南戏《宦门子弟错立身》和《小孙屠》已有北曲，就此点言，则南戏和传奇的区别实不在北曲的有无，而在北曲的多少。这虽难以有截然的标准，但如李开先的《宝剑记》，不但有好些北曲曲牌，而且其最著名的《夜奔》一出全用北曲，那么，

---

① 指原与王九思同在吏部任职，刘瑾获罪后也被作为刘瑾党羽而罢职的人。

把它算作传奇较之视为南戏似更为恰当。

李开先此剧之所以值得重视，是因它不仅在形式上从南戏转变为传奇，更因为它在内容上较明代成化以来的南戏有了重大突破。

自《琵琶记》和《荆》、《刘》、《拜》、《杀》以后，南戏创作沉寂了很长的时期。至成化年间，邱濬(1420—1495)《五伦全备记》出[1]，才打破了这种局面。其后又陆续有《冯京三元记》、姚茂良《双忠记》、沈采《千金记》、《还带记》、邵灿《香囊记》、王济《连环记》、陆采《明珠记》、《怀香记》、《南西厢记》等南戏剧本产生。它们大抵作于正德时期至嘉靖前期。另有《绣襦记》，有徐霖作、薛近兖作和作者佚名三说，倘徐霖(1462—1538)作之说可靠，当亦作于正德至嘉靖前期[2]。这些剧本大致可分为三类。一类是宣扬封建道德和因果报应之说，内容陈腐，艺术上也平庸；如《五伦全备记》、《冯京三元记》、《双忠记》、《还带记》、《香囊记》。后一种且"以时文为南曲"，因作者"习《诗经》，专学杜诗，遂以二书语句匀入曲中，宾白亦是文语，又好用故事作对子"(徐渭《南词叙录》)，更妨碍了对人物感情和性格的真切表述，但却由此而开了南戏中讲究骈俪、词藻的一派。另一类以情节取胜，写人物感情和内心活动都较简单。但如演员能通过表演来丰富人物的感情，仍能受到观众的欢迎。如《千金记》、《连环记》。《绣襦记》基本上也属此类，但封建道德的色彩较为浓厚。此剧本事出于唐传奇《李娃传》。元人石君宝杂剧《李亚仙花酒曲江池》在唐传奇基础上把它写成了一个歌颂爱情的剧本。《绣襦记》则尽量加重女主角在道德——当然是封建道德——上的完美性，她为了激励男主角读书上进，竟然自己剔目毁容；与此相应，整个故事也加重了败子回头的成分。再一类是歌颂爱情的，那就是陆采(1497—1537)的三个剧本。其中尤以《怀香记》最具特色。写西晋时权臣贾充的女儿与韩寿的恋爱故事。贾女渴望爱情，主动追求韩寿，颇有白朴《墙头马上》中李千金的勇敢，可惜曲词浮泛，不能深切地表达她在恋爱过程中的喜怒哀乐。对韩寿的描写更多败笔。例如，二人相约在韩寿的居室私会，而且在这以前他们没有私会过，但在贾女前去赴约时，韩寿已因与朋友喝酒而醉得不省

---

① 吕天成《曲品》卷上，关于邱濬有"乍辞幄讲，亟谱家词。造捏不新，知老笔之已钝"语。"家词"当即指《五伦全备记》。据何乔新《赠特进左柱国太傅谥文庄邱公墓志铭》，邱濬于成化帝即位后，任经筵讲官，升侍讲、侍讲学士，又升翰林院学士，至成化十三年升国子监祭酒。《曲品》之所谓"幄讲"，当指其任经筵讲官及侍讲、侍讲学士时的工作，至其任翰林学士时是否还要承担"幄讲"的工作，今不得而知。但任国子监祭酒时，自不可能再担负此一任务。由此言之，其"亟谱家词"至迟在成化十三、四年间，其时邱濬为虚龄五十八九岁，故云"老笔"。

② 徐霖虽生年较早，但吕天成《曲品》卷下有"尝闻：《玉玦》出而曲中无宿客，及此记(指《绣襦记》。——引者)出而客复来"之语，祁彪佳《远山堂明曲品》、朱彝尊《静志居诗话》亦谓《玉玦》在《绣襦》之前。《玉玦》作者郑若庸生于1490年，其作剧不可能早于正德元年(1506)。

人事了，她只得废然而返。由此一点看，韩寿好像并没有把二人的爱情放在心上；但其整个情况却又并非如此。作品的这一插曲，当是为了显示爱情过程中的波折；事实上，小说《娇红记》也有过类似的情节，并无消极效果[①]，此剧却因处理不当，反而损害了韩寿性格的完整性。总之，自成化以来，南戏的创作逐渐增多了，但却尚无较优秀的剧本出现。李开先的《宝剑记》则是最早的突破。

《宝剑记》作于嘉靖二十六年(1547)，其时陆采去世已经十年了。其本事出于《水浒传》，但有所发展。大致情节如下：北宋末年的林冲原为征西统制，因见朝政混乱，上本陈谏，反被贬为巡边总旗，幸蒙张叔夜保荐，得任禁军教师，提辖军务。既而因"朝廷听信高俅拨置，遣朱缅等大兴土木，采办花石，骚动江南黎庶，招致塞上干戈。此辈反称贺时世太平，不管闾阎涂炭"，他"为国伤情"，又上一本，要求"花石且暂停，休招外攘"，并惩处高俅、童贯等(第六折)。于是高俅设下奸计，把他骗入白虎节堂，欲置于死地，但未得逞，便将他发配沧州。原要解差在途中杀死林冲，却被鲁智深所救。其后高俅儿子想谋夺林冲妻子，派人到沧州林冲所管的草料场纵火，林冲忍无可忍，终于杀死了纵火者，投奔梁山。林妻则在高衙内的逼迫下离家逃亡，林母也被迫自杀。林冲上梁山后，征得宋江同意，起兵五万，要打破东京。官军无法抵抗，皇帝只得下诏招安，并把高俅父子送给林冲报仇。林冲夫妻重又团圆。

此剧所写的故事较之《水浒》有两点明显的不同。第一，在《水浒》中，高俅父子的迫害林冲纯是由于高衙内要谋夺林妻；在剧本中，却是林冲为了国家与民众主动和高俅、童贯等斗争，以致高俅定要害死林冲；至于高衙内的欲夺林妻，已在高俅三番五次地谋害林冲之后。所以，政治斗争的内容在此剧中占了很大的比重。这显与作者自己对政治斗争的关注分不开。第二，《水浒》中的宋江从来没有想过要攻打东京，在此剧中梁山的军队却已打到了黄河两岸，倘不是皇帝下诏招安并承诺交出高俅父子，林冲就要率军渡河，直指东京。所以，作品的反抗精神也就加强了。

不过，以上这些只是题材上的差别，而作品的价值并不是由题材决定的。值得重视的是：作品由此写出了一个与《水浒》颇为不同的林冲。这个林冲虽有忠君思想，但那是与对国家、民众命运的关心联系在一起的，是以他上章弹劾童贯、高俅等的出发点就是国家和民众都因他们而遭到了深重灾难。同时，他对自己又具有很高的期许，在他开始出场的那一折——第二折——中，就有这样的唱词："豪放，匣中宝剑无尘障，知何日诛奸党？自奖，虽不能拜将封侯，

① 《娇红记》也有娇娘于晚间到申生的房间去而申生醉卧不醒的情节，但二人事先并未约定这天晚上相会，是以申生的醉卧是可以理解的。

也当烈烈轰轰做一场。"(《醉翁子》)这也就意味着他并不是一个肯做皇帝的没齿不贰的奴才或驯服工具的人物。因此，他在"为国伤情"(第六折)而劾奏童贯、高俅以致经受了一系列磨难后，发出了这样的质问："我不负君恩，君何负我?"(第二十九折《集贤宾》)在夜奔梁山的途中，他清楚地认识到自己已"逼做叛国的红巾，背主的黄巢"，同时也发誓说："这一去，博得个斗转天回，须教他海沸山摇。"(第三十七折《折桂令》)反抗的决心已经形成。及至发兵东京之际，他更毅然宣称："大丈夫不能留芳百世，亦当遗臭万年。人言说的好：'过后思君子，无毒不丈夫。'使李逵先整搠五千人马，报复冤仇。"(第四十七折)这正是其"烈烈轰轰做一场"的抱负的最终实现。因为，攻打东京是向当时社会秩序的公开宣战，其结局不是留芳百世，便是遗臭万年，而且后者的可能性更大；即使成功了，也会在历史记载中被贬斥为"要君"的乱臣贼子。但"留芳"也罢，"遗臭"也罢，他总之是"烈烈轰轰"做过一场了，他没有辜负他的"自奖"。就这样，作品使我们看到了一个具有宏大志向的、统治阶级的正直成员，怎样在环境的压迫下，终于发出了反叛的绝叫，而其昂扬的自我意识在这过程中又起了怎样的作用。

作者在写这一切的时候，对林冲具有显然的同情和赞美，而且对林冲的内心活动和感情的显示深入而生动，因此很具感染力。林冲在杀死火烧草料场的高俅爪牙而奔赴梁山途中的一折——第三十七折(通常称为"夜奔")，尤为突出。

〔新水令〕按龙泉血泪洒征袍，恨天涯一身流落。专心投水浒，回首望天朝。急走忙逃，顾不的忠和孝。

〔驻马听〕良夜迢迢，投宿休将门户敲。遥瞻残月，暗度重关，急步荒郊。身轻不惮路迢遥，心忙只恐人惊觉。魄散魂消，魄散魂消，红尘误了武陵年少。

〔水仙子〕一朝谏诤触权豪，百战勋名做草茅，半生勤苦无功效。名不将青史标，为家国总是徒劳。再不得倒金樽杯盘欢笑，再不得歌金缕筝琶络索，再不得谒金门环珮逍遥。

〔折桂令〕封侯万里班超，生逼做叛国的红巾、背主的黄巢。恰便似脱扣苍鹰，离笼狡兔，摘网腾蛟。救急难谁诛正卯？掌刑罚难得皋陶！鬓发萧骚，行李萧条。这一去，博得个斗转天回，须教他海沸山摇。

〔雁儿落〕望家乡去路遥，想妻母将谁靠？我这里吉凶未可知，他那里生死应难料！

〔得胜令〕呀！諕的我汗浸浸身上似汤浇，急煎煎心内类油调。幼妻室今何在？老萱堂恐丧了！劬劳，父母恩难报；悲嚎，英雄气怎消！

〔沽美酒〕怀揣着雪刃刀，行一步哭号咷。拽长裾急急蓦羊肠路绕，且喜这灿灿明星下照。忽然间昏惨惨云迷雾罩，疏喇喇风吹叶落，振山林声声虎啸，绕溪涧哀哀猿叫。吓的我魂飘胆消，百忙里走不出山前古庙。

〔收江南〕呀！又只见乌鸦阵阵起松梢，数声残角断渔樵。忙投村店伴寂寥。想亲帏梦杳，空随风雨度良宵！

林冲对其遭遇和当前处境的愤怒、悲哀、惊恐，对亲人的思念、负疚，对自己前途未卜的忧虑，报复和反叛的决心，途中荒凉、恐怖的景色对他心理的重压，交错在一起，相互渗透，给予读者以强烈的感动。就这一折来说，较之元代杂剧、南戏的任何优秀曲词均无愧色。

从这里还可以看到李开先此剧的根本性的艺术特色：重视人物的描写。如果只是考虑情节的交代，这几支曲词全都可以不要。而且，这绝不是剧中仅有的例子。如第四折林冲夫妻论心、第二十三折林冲与鲁智深分别，就都属于这一类。有意思的是：二十三折中林冲还写家书托鲁智深带给母亲、妻子，有两段唱词和相应的说白；但从其后诸折来看，此信始终没有带到，也没有点出其何以不到的原因。可见写信之举对情节的进展毫无关系，作者安排此节，只是为了表现林冲对母、妻的深厚感情；这个目的既已达到，书的下落作者就不再关心了。在写林冲妻子、母亲、使女锦儿乃至公孙胜这样的次要人物时，也都着重写其心理活动与感情。如高衙内威逼林冲妻子与他成亲，林妻被迫自缢，救下后，锦儿决心代她出嫁再乘机自杀，以便她逃奔外地，寻觅林冲；分别之际，锦儿对林妻——她称之为“母亲”——有这样一段话：

母亲少得烦恼。路上与王妈妈水宿风餐，小心在意。寻见爹爹时，是必休题锦儿之事，太平归省，老奶奶坟边，将我无主的锦儿题名，也奠上一杯残浆剩水，便是子母情肠；你孩儿死在九泉之下，不敢忘了母亲！（第四十三折）

话极朴素，但真称得上血泪交迸。她到死都不愿林冲为她的悲惨命运而悲哀，也不愿他们在以后对她有什么报答，只要在每年给林冲母亲上坟时还记得有她这样一个孤鬼就够了。多么善良而可怜的灵魂！

还有值得注意的是：从剧本的描写来看，作者对封建道德的某些方面已有所怀疑和动摇。如“大丈夫不能留芳百世，亦当遗臭万年”的话，本来是与封建秩序、封建道德相抵触的，因为它会鼓励人们做出种种与封建秩序、道德相违背的事来；是以在以前的文学作品中，从不让所谓正面人物说这样的话，但李开先却使他所赞扬的林冲毅然宣之于众。再如，当高衙内胁迫林冲妻子时，林冲母亲对自己媳妇说：“孩儿，你弱质芳年，便死而何益！不如嫁了他，苟延

性命，苍天自有报应处。”她一再相劝，林妻执意不允，于是她决心自尽。她说：“苍天，苍天！我一家无故遭此横祸！高衙苦逼媳妇为婚，媳妇千万顾恋老身，坚执不肯依。不如我寻个自尽。孩儿也无挂念，老身也不受苦。罢！罢！”（第三十八折）在横祸来临之际，她所殷切希望的，就是儿媳妇能够活下去。至于所谓道德、节操的问题，她根本不予考虑。而且为了儿媳妇能够这样违背道德地活下去，她终于献出了自己的生命。这，就是我国文学在近世时期所出现的重视个体生命价值的新的精神。它跟儒家所强调的“君子爱人以德，小人爱人以姑息”，程朱理学所鼓吹的“饿死事小，失节事大”相对立，与朱有燉在《香囊怨》中所提倡的妓女也应“从一而终”并为此而自甘死亡的道德信条更如水火不相容。

李开先与康海、王九思有交往，对他们颇为崇敬，并在戏曲创作上受有他们的影响。他自己说：“予初碌碌，赖二翁（指康海、王九思。——引者）称扬有名，鄙作亦赖之得进。”（《渼陂王检讨传》）他创作《宝剑记》时，康海已死，王九思为之作《书〈宝剑记〉后》，赞之为“至圆不能加规，至方不能加矩。一代之奇才，古今之绝唱也”。前两句虽然说得过头，但也可见《宝剑记》正是他的理想标本。换言之，作为文学复古运动的重要成员，他不仅与康海在戏曲创作中作了贡献，而且还希望他们之后的戏曲创作沿着类似《宝剑记》那样的道路走下去。从中可以进一步看出弘治、正德间开始的文学复古运动的实质与积极意义。至于其评语的后两句，若就《宝剑记》在戏剧创作中的创造性（出现了以前的剧本从未有过的人物和精神）及其把南戏提高到一个新阶段（以前的南戏从未表现过像“夜奔”那样慷慨悲壮的感情，也从未在北曲的使用上达到这样高的水平）来说，也并不算过分。

在李开先写作《宝剑记》的十多年后，徐渭写了他的杂剧《四声猿》——《狂鼓史渔阳三弄》、《玉禅师翠乡一梦》、《雌木兰替父从军》、《女状元辞凰得凤》[①]。

---

① 徐朔方教授所撰《关于四声猿》（载《戏文》1982年第4期）据《徐文长逸稿》卷四《倪君某以小象托赋而先以诗，次韵四首》题下原注“又以幕客讽我”语，定此四诗作于徐渭为胡宗宪幕客时；又据同注“倪别有七言绝讽我云：‘犹喜曾无江夏权。’谓我幸无权耳，不然即一黄祖也”语，考定同书卷八《倪某别有三绝见遗》与上诗为后先之作，因该诗题下自注有“一以渭《渔阳三弄》杂剧内有黄祖，乃讽我即是黄祖，特无权耳”语，与前诗注语相应；复因后诗题注中言及“一因四剧名《四声猿》，谓为妄喧妄叫”，故考定《四声猿》作于渭在胡宗宪幕中时。渭为幕客在嘉靖四十年至嘉靖四十四年间（1561—1565）。又，或以为倪某诗作于徐渭晚年，所谓“以幕客讽我”者，讽其曾为幕客耳。按，此说误。徐渭次倪某韵诗之二：“惭非十九人中客，付与毛锥玷画中。”即答倪某“以幕客讽我”者；盖以不得若毛遂助平原君建大功而仅能弄笔题倪某画像为惭，此自是现任幕客口吻。又，同诗之二：“评惭王濬推王猛。”诗题下注则云：“第二首，倪诗以略误推我。”是倪推渭为王猛（猛为苻坚谋主，雄才大略，功勋甚著），而渭仅云“略误”；此显作于渭在宗宪幕下，意气风发之时。

不过，从体制上看，许多地方已对杂剧有所突破。例如，杂剧的定格为四折，而《四声猿》的第一种只一折，第二、三种均只两折，第四种则为五折。杂剧由一人主唱，《四声猿》却有两个及多人唱的。

在这四种中，《雌木兰》和《女状元》都是赞美女性的才能的，颇可看出徐渭在妇女观方面的进步性。但从文学的成就看，实以前两种为突出；《玉禅师》尤值得重视。

该剧所写的是：玉通和尚原是"西天""古佛"，"止因修地未证，夺舍南游"（第一折），在杭州水月寺住下，又虔修了二十余载。新任柳府尹怪他不去迎参，便派妓女红莲来败坏他的道行。他果然上当。气愤之下，他写了一个帖子与柳府尹，中有"我身德行被你亏，你家门风被我坏"（同上）之语，坐化后投胎于柳府尹家，成为他的女儿。长大后为娼，败坏了柳家门风。幸而其前生的师兄月明和尚前来度化，遂又复归于佛门。此一故事在田汝成《西湖游览志》中已有记载，其旨原在宣扬灵应；但在徐渭笔下，它却显示了人性与力图克服人性的教义的对立。其第一折以人性的胜利而告终，后一折表面上似在鼓吹佛法的广大，但却并不意味着佛法已战胜了人性。

在第一折中，这个自称"五十三年心自在"的玉通和尚，面对着红莲，处处受制，也即处处违背了佛家教义。这天晚间，他听庵中的道人报告说，有一个全身被雨淋湿的妇人前来借宿，他问："那妇人老也小？"及至听说"上不过十七八岁，一法生得绝样的"，他就不敢留她进来住宿了，但又不能赶她出去，于是告诉道人："你把一床荐席，就放在左壁窗槛儿底下，叫他将就捱捱儿吧。"佛家讲究四大皆空，要求做到无人相、无我相，他不敢留漂亮少妇，就是有人相了；让她在窗槛底下苦挨，则又是无慈悲心。可见他一听得漂亮女子，内心立生戒惧，便把佛教根本教义忘了；这其实是从反面显出了异性的力量的巨大。其后红莲装得腹痛将死的样子，他惊慌起来，生怕她死在庵中，打人命官司，而且，"验尸之时，又是个妇人，官府说你庵里怎么收留个妇人，我有口也难辩"。这又违背了佛家"不惊，不怖，不畏"的教导。因红莲原先说过，在病发时，有人以热肚皮与她的相贴就能痊愈，惊慌之下，他照此办理，结果破了淫戒。及至发觉上当，他大为瞋怒，骂红莲道："则教你戴毛衣成六畜道，变虫蛆与百鸟餐……"（〔收江南〕）并不惮以自己投胎为娼来报复柳府尹。这更走上了佛家以为大毒的瞋、痴的道路；那种报复手段就是"痴"。但从另一方面来看，他以上的这一切都是人之常情；常人虽然没有他那样的从事报复的法力，却同样有报复的愿望。也就是说，他克制了人性五十三年，但一遇到青年美女，其防线就全面崩溃，这正意味着人性的不可克制。

此折曲词和说白配合密切，通俗明快，并能深切地表现出人物的感情。以

下是玉通在上当后的悲慨、对红莲的指责以及红莲的回答：

〔新水令〕我在竹林峰坐了二十年，欲河堤不通一线。虽然是活在世，似死了不曾然。这等样牢坚，这等样牢坚，被一个小蝼蚁穿漏了黄河堑。（红）师父，吃蝼蚁儿钻得漏的黄河堑，可也不见牢。师父，你何不做个钻不漏的黄河堑？

……

〔折桂令〕叫道是满丹田疼得似蛇钻，叫与他坦腹磨脐，借暖偎寒。我那时节为着人命大事，我也是救苦心坚，救难心专，没方法将伊驱遣，又何曾动念姻缘。（红）不动念，临了那着棋儿谁教你下？（生）不觉的走马行船，满帆风到底难收，烂缰绳毕竟难拴。（红）师父，你若不乘船要什么帆收，你既自加鞭却又怪马难拴。

玉通的急怒交加，悔恨夹杂，红莲的从容不迫，均清晰可见；玉通言词的苍白无力，红莲回答的无懈可击，也都给人以深刻的印象。

其实，玉通之所以处处落在下风，并非他守戒不坚，而是因为这种对人性的克制本就难于坚持。是以他自己最后也说："当时西天那摩登伽女，是个有神通的娼妇，用一个淫咒把阿难菩萨霎时间摄去，几乎儿坏了他戒体。亏了那世尊如来才救得他回。那阿难是个菩萨，尚且如此，何况于我？"这已经意味着人的自然欲望极难克制，而红莲则说得更透彻："师父，我笑这摩登还没手段，若遇我红莲呵，由他铁阿难也弄个残，铁阿难也弄个残。"玉通对此竟然无法置辩，只能以"则教你戴毛衣成六畜道"之类的诅咒来威吓她。这就进一步显示出了红莲的自信、自傲和玉通的沮丧无奈，也再一次强调了人性的顽强。在第二折中，由玉通和尚投胎并已落娼的柳翠，遇到了月明和尚。后者喷她一口法水，她悟彻了前身。于是与月明和尚一递一句地说了一通颇含禅机的话，就算度化完成。但在这里正存在一个很大的问题：这位重入佛门的信徒，靠着本折中所表现出来的这一点理论上的领悟，在下次又遇到诱惑时抗御得了么？与上一折那种笔酣墨饱的描写相对照，这一折的度化成功并不能否定上一折的人性的胜利。

跟《玉禅师》相比，《狂鼓史》显然缺乏戏剧冲突。它说的是：曹操死后，入了地狱，曾经击鼓骂曹的祢衡则在阴间颇受优待。判官要求祢衡把击鼓骂曹的事表演一通给他看。祢衡同意了，但希冀把自己被害后曹操做的恶事也作为骂的内容。判官当然赞成。便把地狱中的曹操押出来，让他重新扮成丞相的样子，受祢衡的痛骂。所以，这其实是打死老虎。

此剧的值得注意之处，是在祢衡对曹操的痛骂中，渗透着徐渭自己的感情。下面所引，是祢衡骂曹操杀杨修、孔融和害死祢衡自己的段落：

〔六幺序〕哄他人口似蜜，害贤良只当耍。把一个杨德祖立断在辕门下，殄可可血唬零喇。孔先生是丹鼎灵砂，月邸金蟆，仙观琼花，《易》奇而法，《诗》正而葩。他两人嫌隙，于你只有针尖大，不过是口唠噪有甚争差！一个为忒聪明参透了鸡肋话，一个则是一言不洽，都双双命掩黄沙。

……

〔幺〕哎，我的根芽也没大兜搭，都则为文字儿奇拔，气概儿豪达，拜帖儿长拿，没处儿投纳；绣斧金楫，东阁西华，世不曾挂齿沾牙。唉！那孔北海没来由也！说有些缘法，送在他家。井底蛤蟆也一言不洽，怒气相加。早难道投机少话，因此上暗藏刀把我送与黄江夏。又逢着鹦鹉撩咱，彩毫端满纸高声价，竟躬身持觞劝酒，俺掷笔还未了杯茶。

……

〔青哥儿〕日影移窗棂、窗棂一罅，赋草掷金声、金声一下。黄祖的心肠忒狠辣，陡起鳞甲，放出槎枒。香怕风刮，粉怪娼搽，士忌才华，女妒娇娃。昨日菩萨，顷刻罗刹。哎！可怜俺祢衡的头呵，似秋尽壶瓜，断藤无计再生发，霜檐挂。

这几支曲词不仅愤怒地斥责了曹操、黄祖的妒贤嫉能、残害才俊，更为被害者的悲剧命运深感哀痛，对他们的才能、品格洋溢着由衷的赞美。所有这些错综交互，形成一股强大的感情力量，曲词也如江河奔腾，一往无前。在这里，剧中人物的感情与作者的感情已经汇而为一。更确切地说，它们并不是作者体会剧中人物的处境、感情而得，因为剧中所写的祢衡在阴间为上客而曹操沦为囚徒的幻境是根本无法实际体会的；所以，这只是作者自己的感情突入人物的结果，与作者诗歌的意象具有强烈的主观色彩的艺术特色彼此相通。一般说来，像戏剧这样的艺术门类只有在特定的情况下才能这么做，但在作品中饱含作者自己的感情却正是文学作品——包含戏剧创作——艺术感染力的所在。

总之，作为戏剧文学，《玉禅师》与《狂鼓史》的艺术成就显有高下之别，前者的第一、二折也不平衡；但其所体现的艺术原则——表现人性及其胜利、在人物中渗透作者的热烈感情——却正是与复苏后的明代文学前进方向相一致的。可以说，汤显祖的《牡丹亭》就是此等艺术原则的再次显现，当然是在更高层次上的显现。

弘治至嘉靖时期的小说

这一时期的小说创作，保存下来的资料很少。有些作品可能已保留下来

了，目前却难以确定。例如，万历时所刻《国色天香》、《绣谷春容》等书中的有些文言小说，可能即出于此一时期，只是眼下无从证明。但尽管如此，小说在这一时期的复苏仍是可以断定的。在这方面值得注意的是《钟情丽集》和《辽阳海神传》。

《钟情丽集》的现存最早刊本是弘治十六年本，四卷，收藏于日本成篑堂。明代《风流十种》、《绣谷春容》、《国色天香》等均收入《钟情丽集》，而文字不尽相同。大连图书馆藏有《钟情丽集》抄本，未知所出；但不分卷，显与弘治本有别。上海古籍出版社印行的《古本小说集成》所收《钟情丽集》，即据大连图书馆抄本影印。

据孙楷第氏《日本东京所见小说书目》载：弘治本卷首有简庵居士的序，称其书为“余友玉峰生”所作，又谓玉峰生其时为“弱冠之士”；序末署“成化丁未春二月花朝前二日简庵居士书于金台之官舍”。据此，则此书的写成不当迟于成化二十三年(1487)丁未。但此年是成化的最后一年；弘治帝于当年即位。且序中未言及此书的出版事。而抄本《钟情丽集》及《绣谷春容》所收者，其结尾处均有这样一段：

> 玉峰主人与兄交契甚笃，一旦以所经事迹、旧作诗词备录付予，命为之作传焉。

“玉峰主人”当即简庵居士《序》中所说的“玉峰生”。“兄”则为“予”(即“作传”者)之兄。据此，玉峰生——玉峰主人实即书中的主人公，而作者则为玉峰主人的一位好友的弟弟。这显然与简庵居士《序》中的话发生了冲突。倘若弘治本的结尾也是如此，那就可以推想：在简庵居士于成化丁未写《序》时，本书作者本想把它说成是一部由玉峰主人所虚构的作品的；但后来出版时，他却又要把它说成是玉峰主人的亲身经历了。换言之，在简庵居士作《序》和该书正式出版之间隔了一些时候，以致作者的想法发生了变化，而且作者很可能在这期间按照后来的想法对内容有所修改(至少上引结尾的那段话是后加的)；同时，简庵居士《序》中说：“吾知是集一出之后，治家者知内外之当严……”似乎原书对其所写的表兄妹的私情并不完全肯定，因而希望治家者严内外之别，以避免此类可非议事件的发生；但除弘治本未见、不知其详外，其他各本都没有这样的内容，则作者在简庵居士作《序》后也许还有过较重要的修改。为慎重起见，我们把它看作弘治时的作品。至于此书作者，明人相传为邱濬，那是靠不住的；参见徐朔方教授为《古本小说集成》所收影印大连图书馆藏抄本《钟情丽集》所作《前言》。

作品以辜辂和瑜娘为男女主人公。二人是表兄妹；辜辂的祖姑即瑜娘

的祖母。他奉父命去问候祖姑，被挽留在她家作西宾。因与瑜娘相见既频，日久生情，常以诗词见意。瑜娘祖母也向辜辂明确表示要把瑜娘许配给他。他赶快回家，向父亲禀告，其父即遣媒来求婚，瑜娘父亲答应了亲事。在这期间，辜辂中了秀才。但不久之后，他的父亲去世，家道中落，瑜娘父亲遂有悔婚之意，加以法律本有禁止中表通婚的规定，就把瑜娘许配给了同郡富室符氏。瑜娘愤而自杀，但被救了转来。其后与辜辂私奔，在辜辂家中同居。却又遭到符氏告发，双双入狱。幸而宰官同情他们，只命瑜父把瑜娘领回；同时也判符氏与瑜娘的婚姻为非法。瑜父领回瑜娘后，把她监禁起来，又得她祖母的帮助，让她重回辜家，两人终得团圆。最后辜辂得"掇巍科"，夫妻荣贵。

这一作品的前半写二人的恋爱过程及瑜娘的抗婚，颇有与《娇红记》相似之处；瑜娘父亲许婚而又悔赖，也与《娇红记》的娇娘父亲相似。这些可能受了《娇红记》的影响。但其后的私奔、入狱等均为《娇红记》所无。如写瑜娘于出狱后在家中的情况说：

> 瑜娘自归之后，黎（指瑜娘之父。——引者）幽之冷室，使之自尽。瑜终日独自悲吟，欲殒命，然以未得与生诀别，尚不能忍。乃作哀词八首以自吊，云：
>
> ……
>
> 百年伉俪兮一旦分张，覆水难收兮拳拳盼望。倘若不遂所怀兮死也何妨，正好烈烈轰轰兮便做一场。莫教专美兮待月西厢，何必偃仰兮苦恋时光！

描写虽较粗率，所作哀词亦无文采，但瑜娘对辜辂生死不渝之情及宁死不屈之意还是看得出来的。其所谓"烈烈轰轰兮便做一场"，也正是后来《宝剑记》中林冲的追求。然则在文学复苏时期，作品中的男女实均有不甘于平庸没世的。总之，这较之其稍前《剪灯余话》所写的爱情显然更为勇敢。因此，其本身的艺术成就虽然不高，但就其反映小说创作的风气转变这一点来看，却是值得重视的。这以后就陆续出现了若干用文言写的恋爱小说，如《怀春雅集》等；其出现的确切时间则难以查考。

这时期的小说中，另有一篇很值得重视的，是蔡羽的《辽阳海神传》。蔡羽在该篇中说，这是他听作品主人公的叙述后记录下来的，故署"蔡羽述"；但因所叙事迹神怪，不可能为实事，自当出于创作。

蔡羽（？—1541），字九逵，吴县（今江苏苏州的一部分）人。国子监生，后为南京翰林院孔目。在文学上也主张复古，有《林屋集》、《南馆集》。

《辽阳海神传》的男主人公程宰，是徽州商人。正德初至辽阳经商，资本亏尽，与兄长都沦为别人的伙计。心情抑郁。一天晚上，忽有三个美人并众多侍女入室，其中一个美人自称与程宰有夙缘，就共同宴饮；宴终人散，她独自留宿。此后与程宰的感情越来越深厚，就告诉程宰，自己是辽阳海神。程宰向她诉说困顿之状，她就帮助程宰经营，在四五年间获利数万。到嘉靖三年，程宰忽然思念家乡，美人便对他说，两人缘分已尽，程宰不胜悲哀。分别时，美人又说，他在归途中有三大难，届时她当来救护。程宰得她的帮助，终于平安回乡。蔡羽在篇末说："今年丙申在南院[①]，客有言程来游雨花台者，遂令邀其偕至，询其始末。"则此篇实作于嘉靖十五年丙申(1536)。

从文学发展的角度看，这篇小说的如下两点很值得重视。

第一，本篇虽有若干赘笔(主要是海神对程宰所提出的天堂地狱等问题所作的回答)，但所占篇幅很少。就总体来说，描写颇为生动、细腻，想像也较丰富。如写二人分别的一段：

> 一夕，程忽念及乡井，谓美人曰："仆离家二十年矣，向因耗折，不敢言旋。今蒙大造，丰饶过望，欲暂与兄归省坟墓，一见妻子，便当复来，永奉欢好，期在周岁，幸可否之。"美人欷歔叹曰："数年之好，果尽此乎？郎宜自爱，勉图后福。"言讫，悲不自胜。程大骇曰："某告假归省，必当速来，以图后会，何敢有负恩私？而夫人乃遽弃捐若是耶？"美人泣曰："大数当然，非关彼此。郎适所言，自是数当永诀耳！"言犹未已，前者同来二美人及诸侍女仪从，一时皆集，箫韶迭奏，会燕如初。美人自起酌酒劝程，追叙往昔，每出一言，必汍澜哽咽。程亦为之长恸，自悔失言。两情依依，至于子夜。诸女前启："大数已终，法驾备矣。速请登途，无庸自戚！"美人犹执程手泣曰："子有三大难，近矣，时宜警省，至期吾自相援。过此以后，终身清吉，永无悔吝。寿至九九。当候子于蓬莱三岛，以续前盟。子亦自宜宅心清净，力行善事，以副吾望。身虽与子相远，子之动作，吾必知之。万一堕落，自干天律，吾亦无如之何也。后会迢遥，勉之！勉之！"丁宁频复，至于十数。程斯时神志俱丧，一辞莫措，但雪涕耳。既而邻鸡群唱，促行愈急，乃执手泣诀而去，犹复回盼再四，方忽寂然。于时蟋蟀悲鸣，孤灯半灭，顷刻之间，恍如隔世。亟启户出观，但曙星东升，银河西转，悲风萧飒，铁马叮当而已。

虽然对话偶有较为古奥之处(如"今蒙大造"之类)，但写二人由离别而生的留

---

① 指南京翰林院。

恋和悲哀，海神对程宰的关怀，都相当深细。就描写的具体来说，实已超过唐传奇及《剪灯新话》一类作品；而如"于时蟋蟀悲鸣……"之类情景交融的词句，则为《娇红记》类型的小说所无。因此，本篇实显示了在文言小说创作上的一种新的努力。

第二，作品的男主人公是个商人。在介绍元代文学的部分，我们已经说明：在元杂剧中，凡是士子与商人在争取女性的爱情方面产生矛盾时，商人总是失败并被写得很不堪；像《东堂老》那样对商人加以肯定的，在元杂剧中是极个别的，而且那与爱情无关。至于在小说方面，《娇红记》虽含市民意识，而且作品所写的娇娘的家庭情况也有与市民的近似之处，但男女主人公及其家长却都是以仕宦之家的身份出现的。因此，《辽阳海神传》实是我国小说史上第一篇写商人在爱情生活中受到高贵女性——甚至是神仙——的青眼而且较细致地描绘其丰富的感情生活的作品。同时，通过海神帮助程宰经商致富的故事，也肯定了商业的价值。结合其上述第一点特色而言，这实是我国第一篇具有较鲜明的市民意识、在艺术上显示了新的努力的文人小说，为万历时宋懋澄同类文言小说的先声，它们对后来《三言》、《两拍》之类的文言小说具有重要影响。

散曲及民间歌曲

从明初开始的文学衰落的过程中，散曲也衰落了。在这期间，朱有燉虽作过不少散曲，在当地（今河南开封一带）传唱颇盛，以致李梦阳《元宵绝句》有"齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜"之句，但较之元代散曲大为不逮。例如，感叹人生的短促和否定对名利的追求，本是元代散曲的重要内容之一；朱有燉也有一批这样的作品。但元曲中此类曲词之佳者均蕴含着对个体生命的灼人的热情，就是像关汉卿《闲适》（〔南吕四块玉〕）那样赞颂宁静的、没有进取性的生活的小令，虽然吟唱着"离了利名场，钻入安乐窝，闲快活"，而其所向往的，仍是"老瓦盆边笑呵呵，共山僧野叟闲吟和。他出一对鸡，我出一个鹅，闲快活"的自由自在①。朱有燉所咏歌的，却是"浮生自觉皆无用，德尊崇禄盈丰，浑如一枕黄粱梦。迷到老来才自懂：功，也是空；名，也是空"（〔北中吕山坡里羊〕）。这其实是对于生命的厌倦，既看不到引人神往的追求，又没能感情洋溢地叙写其厌倦的原因，只是简单地重复了元人的名利皆空的结论，从而缺乏艺术感染力。

与剧曲在明代的复兴同步，散曲的复兴也是从正德时期开始的。其最早

---

① 参见本书中卷第429页。

的突出代表同样是康海与王九思。

康海的散曲集《沜东乐府》共收小令二百余首，套数三十余套。均作于罢官家居以后，多咏其放逸生活之趣与鄙弃功名之志。尽管他并非主动要退出官场，但通过自身的经历，确实体会到了官场的黑暗，因而具有以富贵为敝屣的气概。同时也有少数散曲显示出深沉的压抑感。如果把上述两类作品加以综合，我们就不但看到了他那傲视现实的自我尊严，也看到了他那欲改变现实而不得的焦躁。至于曲词，均气势磅礴，感情充沛，深具力度。

属于前一类的，如小令〔越调寨儿令〕（“眼谩睃”）、套数〔双调新水令〕（《东谷草堂燕集》）、〔仙吕点绛唇〕（《归田述喜》）、〔仙吕村里迓鼓〕（《春游》）等，在明代都有较大影响。而最具特色的，是小令〔寨儿令〕（“虽是穷”）和套数〔正宫端正好〕（《秋兴》），今引〔寨儿令〕全篇和〔正宫端正好〕的数支曲子如下：

> 虽是穷，煞英雄，长啸一声天地空。禄享千钟，位至三公，半霎过檐风。马儿上才会峥嵘，局儿里早被牢笼。青山排户闼，绿树绕垣墉。风，潇洒月明中。（〔寨儿令〕）
>
> 〔滚绣球〕铲畦塍作沼渠，架桑麻盖隐居。乐淘淘做一个傲羲皇人物，任天公怎生般加减乘除。兴来呵旋去沽，睡浓呵谁敢呼？我把这世间情饱谙心目。也待要苦依依落魄随俗，止为这双妻被底难伸脚，因此上七里滩头只钓鱼，撇罢了玉廉天厨。（〔正宫端正好〕套）
>
> 〔耍孩儿〕为什么安车耻向红尘去，单效那不唧溜悲秋杜甫？便做到三公六位待何如！头疼杀马骤人呼。爱你个科头跣足眠幽谷，因此上倒缶倾囊贳酒壶。闲议论谁曾顾？可正是山禽难饲，野马难刍！（同上）

这些曲词不仅生动地表现了傲睨天地、脱屣富贵的豪气，更唱出了向往自由、力图摆脱束缚的心声。他之不愿再进入官场，正是因为他已意识到了这种无意义的“峥嵘”是以自身的受束缚——“被牢笼”作为代价的。值得注意的是：〔耍孩儿〕的“山禽难饲，野马难刍”，与高启的“海鸟那知享钟鼓？野马终惧遭笼靰”①可谓异曲同工；〔滚绣球〕的“这双妻被底难伸脚”云云，与徐渭的“我已醉中巾屡岸，谁能梦里足长禁”②都是从严子陵的典故生发开去的，尽管康海是感到与皇帝同榻的束缚难于忍受，不如离开，徐渭则认为与皇帝同榻也不必拘束，尽可把脚伸到他的腹上，因而比康海更进了一步，但基本点则是相通的。因此，从文学的体现希冀自由的精神说，康海显然是从高启到徐渭之间的中转站。这绝不意味着康海此曲受到了高启诗的影响或徐渭曾从这支〔滚绣球〕中

---

① 参见本卷第12页。
② 见本卷第129页。

受到启发，但从文学发展的角度来看，我们可以说：以李梦阳为首的前七子的文学复古运动，乃是元末明初文学积极内核的继承者，而徐渭则是其进一步弘扬者。

康海的另一类型的散曲，可以套数〔仙吕点绛唇〕(《久雨作》)为代表：

〔仙吕点绛唇〕透幕侵箔，把人厮虐，何时了？彻夜滔滔，绿水人家绕。

〔混江龙〕不知昏晓，滴滴点点闹寒蕉。愁心易感，业眼难交。阻拦岐路，蹭蹬渔樵。迷渡口黯林梢，崩岸谷涨波涛。吃紧的黄花寂寞东篱道，望不的三峰华岳，看不见万顷秋郊。

〔寄生草〕云初淡，势更骄。恍疑万马长空淖，忽如万井遥天倒，蓦然万鹜平林落。旅魂乡梦怎生堪，闺人嫠妇如何较？

〔六么序〕呀，趄趄的封了山坳，忽剌的暗了市朝。便是庙堂中也乞良的鬼哭神号。怎生的借剑诛蛟，破甑焚鸮，执简乘鹤向天公细扣根苗：见如今干支死闭了晴晹兆？又不是润春郊好雨如膏。良田一望皆池沼，家无四壁，闷彻三焦。

〔么〕一会家麾毫，划度，笑语儿曹，细和《离骚》。自酌香醪，强对佳肴。且把这难打荡的情肠按着。呀，蓦然间又怎学忽地云消，划地烟交？越越的奋撼咆哮，檐花万点帘前瀑。便是个铁石人也魄散魂消。莫不是冯夷故把东洋倒？逐日家纷纷霭霭，溜溜嘈嘈。

〔后庭花煞〕阴晴数所遭，亏盈无定约。焰爨家家闭，萍芜处处漂。怎生教封姨知道？霎时间层阴净扫见层霄！(《久雨作》)

从"便是庙堂中也乞良的鬼哭神号"之句，可见此处所咏，实不仅是自然界的雨，而且蕴含象征意味。它实际是一种具有巨大破坏性的、无所不在的、"把人厮虐"的力量，从朝廷到深闺乃至渡口林梢都深受其害。作者空有消除它的愿望，但只能忍受，只能以"笑语儿曹，细和《离骚》"以及"香醪"、"佳肴"来强自排解，痛苦地等待着"层阴净扫"的那一天的到来。值得注意的是：以这样的象征手法来抒写个人与环境的矛盾以及在环境压抑下的焦灼，并对这种象征的事物作如此具体、鲜明的铺叙，在现存的金、元与明代前期的散曲中从未出现过，这当是康海对散曲所作的新贡献。

王九思散曲的基本倾向与康海近似，但豪气较逊，对人生的悲慨则比康海深沉。现引其套数〔正宫端正好〕(《春游》)中的几支曲词为例：

〔上小楼〕想着那潭潭相府，迢迢官路。画戟朱门，大纛高牙，后拥前驱。彼丈夫，我丈夫，虎争狼顾。就里个赚人坑有谁觉悟？

〔么〕我也曾榜登龙虎，班随鹓鹭，口吐风雷，目藐公侯，志挽唐虞。力未

输，兴已孤。青春抛去，做一场黑邓邓梦中蕉鹿。

〔满庭芳〕何劳怨苦？花明彩袖，酒满壜壶。看花两眼如遮雾，及早欢娱。时运来官封五羖，迁谪去客吊三闾。这两个都不做，做一个刘伶伴侣，到处是吾庐。

〔快活三〕叹光阴忒迅速，恰便似过隙驹。趄趄的又是五十余，那里有千万种闲思虑？

〔朝天子〕王谢家锦屋，百姓家草屋，认不得贫和富。乌衣巷口日将晡，总是伤情处。燕子飞来，谁家庭户？问东风谁是主！有黄金几斛，有良田万亩，也索要回头顾。

〔四边静〕望中原高低禾黍。寂寞秦宫，萧条汉都。千古英雄，今日归何处！笑杀山翁，做个酒徒。再不上功名簿。

这些曲词与一般的勘破世情不同。他从切身经历体会到：在名利场中争逐，不过是进入了"赚人坑"；要为"志挽唐虞"这样的抱负而奋斗，也只是浪费青春的梦幻。由此，他获得了进一步的觉悟：那创建统一大业的秦汉皇帝、世代绵延的王、谢贵族，到底在人间留存了什么呢？因此，他的"再不上功名簿"，乃是对传统的价值观念的否定，在这样的深沉悲慨中，正蕴藏着对人生的新的探索，尽管他没能得出积极的结论。

除了康海、王九思外，在正德、嘉靖时期的散曲家，还有常伦、李开先、冯惟敏和王磐、金銮、陈铎、沈仕、杨慎、黄娥等。大致说来，常、李、冯和唐、王都是黄河流域或其以北的人，余则为长江流域或其以南的人（含祖籍不在该地区而实际上已为该地区居民者）。前者称北派，后者称南派。这只是就作者的地域所作的区分，并非北派用北曲写作，南派用南曲写作；两派的人都兼用南、北曲。就风格而言，大抵北派偏于豪放，南派则较清丽。

在北派散曲家中，李开先的生平已作过介绍。常伦（1492—1525），字明卿，号楼居子，山西沁水人。曾任大理寺评事，有《常评事集》及散曲集《写情集》。冯惟敏（1511—1580），字汝行，号海浮山人，山东临朐人。曾任涞水（今属河北）知县等职，有散曲集《海浮山堂词稿》。今引三人散曲各一首为例：

鹿呦呦，野猿为友鹿同游。懒仙坐拥芦花被，行棹木兰舟。孤灯闪闪渔村晚，残角悠悠旅馆秋。临江阁，望海楼，得凝眸处且凝眸。（李开先〔南仙吕傍妆台〕）

闷葫芦一摔个粉碎，臭皮囊一挫个蝉脱，鸦儿守定兔儿窝中睡。曲江边混一回，鹊桥边撞一回，来来往往无酒儿三分醉。空攒下个铜斗儿家缘也，单买那明珠大似椎。恢恢，试问青天我是谁！飞飞，上的青霄咱让谁！

（常伦〔山坡羊〕）

〔正宫端正好〕跳出了虎狼穴，脱离了刀枪寨，天加护及早归来。甫能撮凑到红尘外，总是超三界。

〔滚绣球〕磅可查荆棘排，活扑刺蛇蝎挨。打周遭挤成一块，唬得俺脚难那眉眼难开。一个虚圈套眼下丢，一个闷葫芦脑后摔。踊着他转关儿登时成败，犯着他诀窍儿当日兴衰。几曾见持廉守法躲了冤业，都只为爱国忧民成了祸胎，论什么清白！……（冯惟敏《徐我亭归田》，〔正宫端正好〕套数）

在南派散曲家中，王磐、金銮善于写景，陈铎、沈仕以写情之作较具特色，杨慎、黄娥身世凄凉，曲中愁绪颇足动人。

王磐，字鸿渐，号西楼，高邮（今属江苏）人。生活于正德、嘉靖时期。有散曲集《西楼乐府》。金銮，字在衡，号白屿。本为陇西人，随父亲寓居今江苏南京。生活于正德至隆庆间，万历初或尚在世。有《萧爽斋乐府》。二人的散曲中最有成就的，是这一类作品：

石亭荫凉，撑开竹影，放入山光。燕儿对舞莺儿唱，天助诗狂。借林下烟霞一掌，躲人间万事奔忙。襟怀放，对清风飒爽，歌窈窕两三章。（王磐《题石亭》，〔北中吕满庭芳〕）

凤凰台下，见两行杨柳，千树桃花。当年燕子添声价，又来到百姓人家。看白昼香尘走马，听黄昏老树啼鸦。便做到春如画，渐风飘雨洒，芳草遍天涯。（金銮《长干春兴》，〔北中吕满庭芳〕）

与此相对，陈铎、沈仕虽也有写景之作，陈铎的题材尤为广泛，但最能显示其特色的，则是表现男女之情的散曲。铎字大声，邳州（今江苏邳州市）人，自上世即居住今江苏南京。世袭指挥。生活年代大致与康海、王九思同时。其散曲存世者达一千余首，有散曲集《梨云寄傲》、《秋碧轩稿》等；谢伯阳氏所辑《全明散曲》中搜罗最备。沈仕，字懋学，号青门山人，浙江仁和（今杭州）人。至迟于嘉靖初已声名甚盛，卒年可能在嘉靖末。其散曲集《唾窗绒》已佚，任讷氏收辑其现存散曲，仍名为《唾窗绒》，收入《散曲丛刊》中。二人均以作南曲擅场，善于描写青年妇女在恋爱中的心理，沈仕且多艳丽之作，世称"青门体"。今各引一首为例：

想才郎一去了杳无凭，早忘了海誓山盟。说来话儿全不应，谁似你辜恩薄倖。对神前提着小名，才骂了又心疼。（陈铎《怨别》，〔南风入松〕）

倚栏无语掐残花，蓦然间春色微烘脸上霞。相思薄倖那冤家，临风不敢高声骂，只教我指定名儿暗咬牙。（沈仕《春怨》，〔懒画眉〕）

不过，陈铎、沈仕的这类散曲，究竟是男性作家对妇女心理的体会；是否真能写出妇女的心曲，还是值得研究的问题。比较起来，杨慎妻子黄娥所写怀念丈夫的散曲，才称得上情真意切。

杨慎(1488—1559)，字用修，号升庵，四川新都人。正德时曾任翰林修撰，嘉靖时为经筵讲官。嘉靖三年，以敢于切谏而下狱、遭廷杖，谪戍云南；在当地度过了三十五个年头，才含恨逝世。其妻黄娥(1498—1569)，字秀眉，于正德十三年(1518)结婚。婚后六年，杨慎就充军云南。次年，黄娥曾到云南探视，不久即还四川，其后即长期过着孤独的生活。后人曾将她与杨慎所作散曲辑为《杨升庵夫妇散曲》。她的作品有不少是怀念杨慎的。套数〔北越调斗鹌鹑〕(《忆别》)尤有名：

〔北越调斗鹌鹑〕分手东桥，送君南浦。目断行云，泪添细雨。载恨孤舟，戛愁去橹。厮看觑，两无语。当时也割不断那样恩情，今日个打叠起这般凄楚。

〔紫花儿序〕病恹恹云衣雨带，冷清清月户风亭，孤另另晨钟暮鼓。信断音疏，枕剩衾余。踟蹰，想起他嫋嫋婷婷玉不如。动人情处，春风兰蕙，秋水芙蕖。

〔调笑令〕短叹又长吁，一寸柔肠千万缕。眼睁睁怎忍分飞去，凤鸾交鸳鸯伴侣。争奈惹鸦喧鹊妒，枉耽了落雁沉鱼。

〔麻郎儿〕东君要与花为主，可怜见憔悴了粉捏身躯。月才圆便有云和雾，端的是嫦娥命苦。

〔圣药王〕高桥渡，团山路。万转千回，无计留他住。锦瑟年华谁与度，铁做心肠泪似珠，不见他一纸来书。

〔尾声〕不明白前世姻缘簿，教今生千般间阻。实指望眼皮上供养出并头莲，有分教心窝儿里再长连枝树。

此首表现了她对丈夫的深切思念、离别带给她的无限痛苦和她对爱情的坚贞，曲中渗透的愁绪很能使人感动。尤其值得注意的是：她还写出了丈夫在她心目中的可爱之处，也即“想起他嫋嫋婷婷”诸句。中国在夫妇配合上的传统观念，是郎才女貌。这一方面是因为男性从其在社会上奋斗的需要来说，才具必不可少，另一方面是把女性仅仅作为男性玩赏的对象。黄娥则公然宣称：丈夫的令她动情之处(“动人情处”)在于他的漂亮。这就体现了女性在婚恋中的主体地位，在一定程度上蕴含着女性对自己的权利的要求。在以前的剧曲中，本来就已出现过女性对男性的美的赞赏，但那到底是出于剧中人之口。黄娥以一个上层社会的妇女，竟然大胆地抒写了这样的感情，这不仅显出了她的勇

敢，而且由于她连这样的内心活动也敢写，在涉及她的思念、痛苦等方面时自更无所畏忌，是以通篇都情真意切，具有较大的感染力。

杨慎的散曲，以表现其困顿、不幸的最为突出。如〔北仙吕点绛唇〕套数：

> 〔北仙吕点绛唇〕万里云南，九层天栈，千盘险。一发中原，回望青霄远。
> 〔混江龙〕自离了蓬莱阆苑，晓风残月挂秋帆。江蓠漠漠，水荇田田。落日山川虎兕号，长风洲渚蛟龙战。鸿雁池头，鲤鱼山下，鸬鹚堰底，鹦鹉洲边。扬舲常恨水云迟，授衣又早寒暄变。恰似萍流蓬转，几曾匏系藤牵。
> 〔油葫芦〕白雪江陵古渡边，解征帆，上征鞍。楚塞霜寒枫叶丹，沅澧波香兰芷鲜，武陵春老桃花怨。千里望云心，九叠悲秋辩。又不是南征马援，壶头山愁望飞鸢。
> 〔天下乐〕瘦马凌竞蝶梦残，雾僽风僝怎消遣？断角残钟几度孤城晚。回首送衡阳去雁，忍泪听泸溪断猿。乱云堆何处是西川？
> ……

以散曲写愁苦，而能如此深切，叙事抒情融而为一，在杨慎以前尚未出现过。这也正是杨慎在散曲史上的贡献。

总之，在正德、嘉靖时期，散曲不仅得以复苏，而且有了重大的发展。无论是较早的康海、王九思，还是较晚的黄娥、杨慎，其散曲的好处在根本上都是有真情、有个性，这与李梦阳等人在诗文上提倡真情、真人，其基本倾向是一致的。但自那以后，散曲的成就不但未能够得到进一步弘扬，反而呈现衰落的趋势；其原因尚有待研究。

最后，简单地介绍一下民间歌曲。

在台阁体统治文坛的时期，诗文虽然缺乏生气，但在民间歌曲里当还存在一些表现真情的作品。尽管保存下来的很少，从以下一首已可见一斑。

> 富贵荣华，奴奴身躯错配他。有色金银价，惹的傍人骂。嗏，红粉牡丹花，绿叶青枝，又被严霜打，便做尼僧不嫁他！（〔新编四季五更驻云飞·咏题情〕）

此首是写一个青年女子被许配给了她所不喜欢的“富贵荣华”的男子，她认为这是对她的沉重打击，决意抗婚。写得虽很朴素，但确是其真情实感，并与封建礼教相对立。它收在成化年间金台鲁氏刊刻的《新编四季五更驻云飞》中。鲁氏所刊〔驻云飞〕一类曲子还有《新编题〈西厢记〉咏十二月赛驻云飞》、《新编太平时赛赛驻云飞》。

在正德、嘉靖间，中原地区又有〔锁南枝〕、〔山坡羊〕等民间歌曲，感情真挚而想像丰富，较前引〔驻云飞〕有了重大进步。其中以“傻酸角”开头的一首〔锁

南枝〕为李梦阳、何景明所推崇，李梦阳甚至认为“若似得传唱〔锁南枝〕，则诗文无以加矣”。前已介绍，此不赘陈[1]。李开先《词谑》还载有《锁南枝》另二首和《山坡羊》三首，以为与上述的一首“不相上下”，今录其所载〔山坡羊〕一首为例：

> 熨斗儿熨不展眉尖折皱，竹搠儿搠不开面皮黄瘦，顺水船儿撑不过相思黑海，千里马儿也撞不出四下里牢笼扣。俺如今吞了倒须钩，吐不的，咽不的，何时罢休？奴为你梦魂里挝破了被角，醒来不见空迤逗。泪道也有千行噪！恰便似长江不断流。休，休，阎罗王派俺是风月场行头；羞，羞，夜叉婆道你是花柳营对手。

其写情的深切，铺叙的自然，与前述〔锁南枝〕确可比美。在这以后，直到明末，又陆续流行过《寄生草》、《罗江怨》、《劈破玉》、《粉红莲》、《银纽丝》、《打枣竿》、《挂枝儿》等曲调。辑集这些歌曲的，则有《词林一枝》所收《楚歌罗江怨》，《摘锦奇音》所收《时兴罗江怨妙歌》、《劈破玉歌》，《大明春》所收《挂枝儿》、《汇选倒挂枝儿》，冯梦龙辑《挂枝儿》（又名《童痴一弄》）等。冯梦龙另辑有《童痴二弄》，则为山歌的辑集，故又名《山歌》。这些民间歌曲之佳者，皆在于咏歌男女真情，大抵均为前述《锁南枝》、《山坡羊》等歌曲的传统的继续。

---

① 参见本卷第71—72页。

第二章　晚明的文学高潮

明代文学在弘治至嘉靖时期经历了全面的复苏以后，经隆庆而至万历年间形成了高潮。在小说方面，先后有《西游记》、《金瓶梅词话》等；在戏曲方面，以《牡丹亭》最为突出；在文学理论方面，提出了"童心说"和"性灵说"；在诗文方面，则有公安派的崛起，与诗歌相比较，他们在散文创作上的成就对后世的影响尤为重大。然而，由于遭到政治压迫，这一高潮从万历三十年左右起就结束了，以后是长达百年的徘徊期——各体文学虽仍在不同程度上保持着高潮时期的优秀传统，但都已较前逊色，最终则归于萧条。

第一节　《西　游　记》

在明代嘉靖年间，刊印小说之风日渐兴盛。其间既有昔时所传旧本，如《三国志通俗演义》、《忠义水浒传》等；也出现了当时所编纂的新作，例如熊大木编集的《唐书志传通俗演义》、《大宋武穆王中兴演义》（亦名《大宋中兴通俗演义》）、《南北两宋志传》之属。至隆庆、万历时期，此类历史演义所刊益多，较著者有《列国志传》、《平妖传》等。其艺术水平虽均不高，但它们的一再刊印，既显示了读者对小说的需要，也对推动小说的繁荣有其积极作用。百回本《西游记》就正是在这样的气氛下出现的一部杰构。

一、《西游记》的成书与作者

《西游记》是一部神魔小说，写孙悟空等保护唐僧玄奘西天取经的故事。

玄奘是历史实有人物。俗姓陈，早年出家，于唐贞观三年赴西域取经，贞观十九年返回，历时十余年，途经百余国，带回佛经六百五十七部。这种经历本身就具有传奇性。玄奘回国后口述自己的经历，由弟子辩机记录，写成《大

唐西域记》一书。后来其弟子慧立、彦悰又撰成了《大唐慈恩寺三藏法师传》，将玄奘的经历加以渲染夸张，增加了一些神奇的故事。此后玄奘取经的故事在社会上日益流传开来，在佛教的"俗讲"与民间文艺中不断地讲说，神话的色彩越来越浓。南宋诗人刘克庄在《释老六言十首》之四中有"取经烦猴行者，吟诗输鹤阿师"的诗句，可知在南宋时取经故事中已出现了猴行者的形象。此外，关于取经的故事在宋元戏文中有《陈光蕊江流和尚》，金院本有《唐三藏》。在元刊本《大唐三藏取经诗话》中，取经的故事有了进一步的发展，其取经队伍中不仅已有了玄奘、猴行者，而且有了深沙神。猴行者自称"我是花果山紫云洞八万四千铜头铁额猕猴王"，自是《西游记》中孙悟空的前身，深沙神则是沙僧的前身，只是还没有出现猪八戒的形象。《诗话》中的猴行者智斗白虎精、经女人国、入王母瑶池偷蟠桃等故事，可说是《西游记》中有关故事的原型。

大约在元代后期——至迟在明代初期——出现了一部较系统地讲述取经故事的小说《西游记》，可惜此书已佚失。在朝鲜的汉语教科书《朴通事谚解》[①]中还保存了此一小说的若干故事梗概："法师往西天时，初到师陀国界，遇猛虎毒蛇之害，次遇黑熊精、黄风怪、地涌夫人、蜘蛛精、狮子怪、多目怪、红孩儿怪，几死仅免。又过棘钓洞、火炎山、薄屎洞、女人国及诸恶山险水，怪害患苦不知其几。"这些都为后来的百回本小说《西游记》中有关故事之所本，又其中所引述的"车迟国斗圣故事"，齐天大圣大闹天宫的故事，也与百回本《西游记》很接近。值得注意的是在这一小说《西游记》中已出现了"黑猪精朱八戒"的形象，说明一师三徒的取经队伍在这里已经完备无缺了。此外，在《永乐大典》卷13139"送"字韵"梦"字条下还辑录了一段《梦斩泾河龙》的故事，引书标题作《西游记》，其内容与百回本《西游记》第九回前半部分基本相同。这说明至迟在明初已存在着一部《西游记》，而其中的有些故事情节已经与后来的百回本《西游记》相去不远。百回本《西游记》则是在此基础上加工润色而成的。

今天所能见到的《西游记》的最早刊本是明万历二十年(1592)金陵唐氏世德堂刻本，二十卷一百回，不署作者姓名，首有陈元之的序。本书对《西游记》

---

① 《朴通事谚解》是将崔世珍(? —1542)的《朴通事》及《朴通事集览》合辑而成。但崔世珍的《朴通事》并非他的创作，而当是据旧本改订而成。其原本当出于元至正七年(1347)之后。研究者一般认为其中所引《西游记》为元末故事。参见日本太田辰夫氏《〈朴通事谚解〉所引〈西游记〉考》(译文载《古典文学丛考》第一辑，章培恒译，复旦大学出版社1985年版，第398—421页)。按，该书所引《西游记》情节与百回本《西游记》有同有异，不出于百回本明甚。又，崔世珍卒年相当于明代嘉靖三十二年，其所引《西游记》不可能出于百回本之后，而当是百回本以前的传本。由于《永乐大典》所引过的那一部《西游记》内容已颇丰富(见本书第50页)，足可包容此等情节。《朴通事谚解》所引的《西游》故事当即出于该本甚或更早的传本。

的介绍，即以此本为依据（人民文学出版社所出《西游记》，除叙述唐僧父母的一回——即该本第九回——系据清刊《西游证道书》所补外，也基本依据此本[①]）。在此本陈序中有两点值得注意，一是唐氏世德堂本系依据旧本，“为之订校，秩其卷目梓之”的。可知世德堂本只是对旧本《西游记》加以“订校”，所以较完整地保存了旧本的原貌。其次，陈序中在谈及旧本《西游记》的作者时说：“《西游》一书，不知其何人所为，或曰出今天潢何侯王之国，或曰出八公之徒，或曰出王自制。”则知早期《西游记》的刊行与明宗室藩王有关。又，明周弘祖《古今书刻》载有山东鲁王府刊本与登州府刊本两种《西游记》，故世德堂本当出自鲁王府本，而登州府本当亦自鲁王府本出。据考，《古今书刻》成书于隆庆、万历之际，因其所著录诸书中不见有万历刊本；故日本太田辰夫氏认为鲁王府本《西游记》大概为隆庆所刊[②]。据此，其成书当在嘉靖、隆庆之际。至其作者（即在元末或明初的古本《西游记》的基础上加以再创造，使之成为类似今所见百回本的面貌者）则当为鲁王门客。因当时王府门客中颇有文人，如谢榛即曾为赵王门客。

关于百回本《西游记》为何人所作的问题，在清代初叶之前一直没有明确的说法，曾有人说是元道士邱处机。后来清人吴玉搢、阮葵生等先后以天启《淮安府志》中著录有吴承恩著《西游记》为依据，肯定百回本小说《西游记》为吴承恩所著，鲁迅、胡适均采取这种说法，故在学术界有较大影响。但天启《淮安府志》并未说明吴承恩的《西游记》是否小说，而清初黄虞稷的《千顷堂书目》则把吴承恩《西游记》列入地理类，作为游记性质的著作，所以，现在也有不少学者认为此书非吴承恩作。

吴承恩，字汝忠，号射阳山人，淮安府山阴（今江苏淮安）人。嘉靖年间岁贡生，曾为浙江长兴县丞，老年贫穷无嗣，困顿以终。天启《淮安府志》卷十六《人物志》称：“吴承恩性敏而多慧，博极群书，为诗文下笔立成，清雅流丽，有秦少游之风。复善谐剧，所著杂记几种，名震一时。”著有《射阳先生遗稿》。但如他并不是小说《西游记》的作者，则这些对研究小说《西游记》并无意义。

二、《西游记》的创作成就

在明代小说中，被称为神魔小说代表的《西游记》以神奇的内容与丰富的

---

① 本文所引《西游记》文字均据《古本小说集成》影印金陵世德堂本。

② 参见〔日〕太田辰夫著《西游记の研究》第十二章《世德堂本西游记（世本）考》，日本研文出版社（山本书店出版部）1984 年版。

想像独树一帜，在我国文学史上有崇高的地位。就其创作成就说，大致在于人物形象塑造和故事叙述两个方面。作品既肯定了人的正常欲望，更热情赞颂了珍视生命、要求自由、维护尊严、顽强拼搏的意志和力量——强大的生命力。

人物形象塑造

《西游记》是一部以英雄为主角的小说，只不过其所写的英雄是神魔，以幻想的形式表现出英雄的特点。

作为《西游记》中最主要的英雄，孙悟空生来就是自由的，他这个天产石猴，无父无母，孕于自然的怀抱，自幼与狼虎为伴，獐鹿为友，在花果山福地"称王称圣任纵横"，过着"不伏麒麟辖，不伏凤凰管，又不伏人间王位所拘束，自由自在"的生活(第一回)。其后，他凭着自己的一身本领，闯东海龙宫，搅阴曹地府，大闹天宫，任性而行。他不愿意自己的个性受压抑，更不能忍受欺凌和屈辱。第一次上天宫，玉皇大帝让他做弼马温，当他得知弼马温的官职是"未入流"的马夫时，自尊心受到极大的伤害，"咬牙大怒道：'这般渺视老孙！老孙在那花果山，称王称祖，怎么哄我来替他养马？养马者，乃后生小辈，下贱之役，岂是待我的？不做他！不做他！我将去也！'"取出金箍棒打出天宫，重新回到他的自由王国——花果山(第四回)。后来他虽被迫做了唐僧的徒弟，保唐僧去西天取经，可他追求自由、捍卫自我尊严的性格并没有变。他打死了拦路抢劫的强盗，唐僧责怪他行凶，他使性回花果山而去。作者评论说："原来这猴子一生受不得人气。"为了管束他，观音菩萨唆使唐僧给他戴上金箍帽，限制了他行动的自由，抑制了他的个性，他得知是观音主谋时，就大怒道："坐定是那个观世音！他怎么那等害我！等我上南海打他去！"(第十四回)。只是由于自知不敌，才断了这个念头。从此，他一心一意要除去那个束缚他自由的金箍帽，曾一再向观音、如来佛提出这一要求(见第五十七、五十八回等)。最后取经成功到西天时，他首先想到的还是除掉头上的金箍。

孙悟空的自由精神还表现为他蔑视权威的反抗性。他的大闹天宫就是这种反抗性的体现。后来虽曾因此而长期受到镇压，但仍自豪地对唐僧说："老孙自小儿做好汉，不晓得拜人，就是见了玉皇大帝、太上老君，我也只是唱个喏便罢了。"(第十五回)就是在被骗戴上了金箍帽后，也依然桀骜不驯，蔑视权威，他骂观音菩萨"该她一世无夫"，嘲笑如来佛祖是"妖精的外甥"。孙悟空的这种自由个性与反抗意识，比《水浒传》中的李逵、武松、鲁智深等人还要强烈。鲁智深、武松等虽然敢于反抗官府，李逵并曾叫喊"杀去东京，夺了鸟位"，可最后还是跟着宋江投降了朝廷，为之效力甚至卖命。孙悟空则始终不向天庭卑躬屈节，并一直为自己大闹天宫的这段历史而自豪，在取经路上遇到妖怪，自

报家门时,他经常要把这段历史重述一遍。而尤其值得重视的是,他不但自己不愿受压抑、欺凌,同时也不能容忍别人欺压弱小。在平顶山,当他听土地说妖魔使妖法将他们拘去轮流当值时,他"仰面朝天,高声大叫道:'苍天!苍天!自那混沌初分,天开地闢,花果山生了我,我也曾遍访明师,传授长生秘诀。想我那随风变化,伏虎降龙,大闹天宫,名称大圣,更不曾把山神、土地欺心使唤。今日这个妖魔无状,怎敢把山神、土地唤为奴仆,替他轮流当值?'"(第三十三回)他后来虽然成了佛教的"斗战胜佛",但根据书中的描写,他不是因此而成了奴才或帮凶,只不过失去了束缚他的金箍帽。——自然,今天的读者也许会认为佛教内仍然等级森严,但《西游记》作者却把西方佛国和孙悟空的花果山水帘洞都视为其成员"共乐天真"之处①。

在孙悟空身上充盈着一股饱满的生命力,洋溢着旺盛的斗志,他机智勇敢,不屈不挠,所向无敌。无论是与天庭抗礼,还是与西天路上的各种妖魔搏斗,他都无所畏惧,百折不回。太上老君那威力无比的炼丹炉,不仅没有把他烧死,反而炼就了他的铜头铁臂火眼金睛;白骨精虽然变化无常,终没有逃脱他的金箍棒;与狮驼洞的老魔、芭蕉洞的铁扇公主战斗,他钻进敌人的肚子,在里面"竖蜻蜓,翻跟头",智胜敌手。猪八戒赞他是个"钻天入地,斧砍火烧,下油锅都不怕的好汉"(第三十二回),确非虚誉。

与这种巨大的生命能量同在的,是对生命的珍惜。早在花果山做逍遥自在的美猴王时,他就产生了对生命的忧虑:"今日虽不归人王法律,不惧禽兽威严,将来年老血衰,暗中有阎王老子管着,一旦身亡,可不枉生世界之中,不得久注天人之内?"(第一回)听通背猿猴说佛、仙、神圣可以修得与天地齐寿,他就断然放弃了美猴王的生活,远涉重洋访仙求道。学成之后又大闹地府,把猴属之类的生死簿全部勾销,超越了生死的限制。《三国志通俗演义》与《水浒传》中的英雄们大多是面对生死无所畏惧,他们凭着一腔热血行事,对生命不甚爱惜。所谓"大丈夫生而何欢,死而何惧"。相比之下,孙悟空的生命意识远比三国英雄与水浒英雄强烈。但这并不是贪生怕死,孙悟空在战斗中的英勇表现就可资证明。

像这样的热爱自由、自尊、自珍的精神,显然是与自我意识的进一步发展相联系的。但这种要求在当时的现实中无法实现,人们只有通过幻想的形式来满足。孙悟空是一个自由的精灵,读他的故事可以激发人们对自由的向往,

---

① 《西游记》第八回,说西方极乐世界诸佛"各执乃事,共乐天真";第三十一回叙孙悟空被唐僧赶逐回山重作猴王后,因知唐僧遭难,要去救援,临行嘱咐众猴说:"待我……功成之后,仍回来与你们共乐天真。"

孙悟空的形象出现于明代中后期并非偶然，它与当时社会中的个性解放精神息息相通。

除了孙悟空以外，猪八戒也是作品中很值得重视的人物。他生得笨拙，懒惰贪睡，好占小便宜。古人云："食色，性也。"这两种欲望在猪八戒身上表现得很充分。因为错投了母猪胎，长了一副猪的肠肚，猪八戒的食量特别大，也特别喜欢吃，似乎总没有吃饱的时候。在寇员外家吃酒宴，他对沙僧说："兄弟，放怀放量吃些儿。离了寇家，再没这好丰盛的东西了！"（第九十六回）在天竺国，因国王要招唐僧为驸马，设专宴招待师徒四人，盛宴美酒，歌舞管弦，八戒尽情受用，禁不住高叫道："好快活！好自在！今日也受用这下日了！"（第九十四回）这与梁山英雄的以"大碗喝酒，大块吃肉"为"快活"有些近似，只不过八戒的这种满足被表现得更其淋漓尽致，也更能引起读者的同情和战栗了。此外，他的前身本为天蓬元帅，因酒醉调戏嫦娥犯了色戒被贬下界，这个故事似乎说明色欲是他的先天本性。做妖怪时他曾娶高家的女儿为妻，随唐僧做和尚后，还念念不忘老婆，一遇挫折就想散伙回高老庄做女婿去。四圣试禅心时，他因色心重而受惩罚，可他仍旧不改。见到太阴星君领着嫦娥仙子收玉兔，他又"动了欲心，忍不住，跳在空中，把霓裳仙子扯住道：'姐姐，我与你是旧相识，我和你耍子儿去也。'"（第九十五回）这时离他修成正果已不远了。

与此相关，八戒还爱财，他曾偷偷地把别人给的衬钱攒凑成为银子，煎成一块大银放在耳朵眼里，破犀牛怪后，受人酬宴，他趁机"把洞里搜来的宝贝，每样各笼些须在袖"（第九十二回）。他又偷懒，巡山时睡大觉，取经的心也不坚定，动不动就要分行李散伙。他还有嫉妒心，时常在唐僧面前挑拨些是非等。

尽管猪八戒身上有诸多的缺点，可我们并不觉得他可厌，相反，却觉得他有点可爱，也很亲切。这是因为作者在总体上把猪八戒写得本分而老实，取经途中的脏活、重活都是他干的，他也没有做过真正的坏事；只有一次由于他的挑拨而使孙悟空被唐僧赶走，但他后来为了救师父又不顾危险地去把孙悟空请回来。所以，作者实在是把他作为一个普通人来写的，有普通人的优点，也有普通人的欲望和弱点。若除去八戒身上披着的天蓬元帅的外衣和那一副猪的长相，他实际上就是一个类似于平凡而善良的小市民的人物。我们说三国英雄与梁山英雄的身上体现出某种市民意识，那是就作者在写这些人物时的观念而说，这些人物本身则仍与通常的市民有着一定的距离，猪八戒的形象则与市民本身的特点相接近了。

在《西游记》的人物中，不但孙悟空、猪八戒形象的塑造相当成功，而且"神

魔皆有人情,精魅亦通世故"[1]。无论神仙妖怪,写来都颇有风趣。例如第六十回写牛魔王已有妻子铁扇公主,又作玉面公主的赘婿。孙悟空假冒铁扇公主的人去找牛魔王,玉面公主在牛魔王面前撒娇放泼,即是一例:

> 这女子没好气,倒在怀里,抓耳挠腮,放声大哭。牛王满面陪笑道:"美人休得烦恼,有甚话说?"那女子跳天索地,口中骂道:"泼魔害杀我也!"牛王笑道:"你为甚事骂我?"女子道:"我因父母无依,招你护身养命。江湖中说你是条好汉,你原来是个惧内的慵夫!"牛王闻说,将女子抱住道:"美人,我有那些不是处,你慢慢说来,我与你陪礼。"

故事叙述的特色

《西游记》中的人物描写之所以能打动人,除了他们的感情、行为能与读者的心灵相通之外,还因他们所处的环境、所遭遇的困难及其所采取的行动,在在都出人意表,使读者在阅读过程中深感惊喜与兴趣。

这首先是由于作者骋驰丰富的想像,为我们描绘了一个奇异的世界。不仅孙悟空会七十二般变化,他的金箍棒也能随人意而变。天上有灵霄宝殿、王母瑶池,东海有水晶龙宫,地下有九幽冥府;西行途中所历之境则有鹅毛飘不起的流沙河,臭不可闻的稀柿衕,也有连年燃烧不息的八百里火焰山等等;所遇的妖魔鬼怪,则鱼虫鸟兽、天上神仙、菩萨坐骑,无奇不有。全书变化多端,极尽幻设之能事。中国文学的幻想境界,至《西游记》堪称集其大成。

其次,作者在运用其想像力时,十分注重趣味性,是以故事及文字均妙趣横生,摇曳多姿,而又能从中显出人物的性格。孙悟空在朱紫国为国王治病的这一段就是很好的例子。他与唐僧等刚到朱紫国会同馆寄寓时,因馆使不让他们住正厅,他心中不快,便声言"我偏要他(在正厅)相待"。其后,他带八戒出外,看到国王招聘贤才为自己治病的榜文,他把榜揭来偷偷塞在八戒怀中,把八戒捉弄了一番。接着,他以"悬丝诊脉"的方法道出了国王的病源,赢得了信任;又要太医院备齐八百八味药料,以便他合药。及至重回会同馆,馆使请他们到厅堂上用晚餐,并自我检讨说:"老爷来时,下官有眼无珠,不识尊颜。……"于是行者"忻然登堂上坐"。到了夜深人静,他与猪八戒、沙和尚合药,在八百八味中只用了大黄、巴豆两味,却要猪八戒到唐僧所骑白马处弄半盏马尿来"丸药",沙和尚不由担心起来,说是马尿"腥腥臊臊,脾虚的人一闻就吐,再服巴豆、大黄,弄得人上吐下泻,可是要子?"悟空这时才向他们说明,这

---

[1] 鲁迅《中国小说史略》第十七篇《明之神魔小说(中)》。

马是龙所变，“若得他肯去便溺，凭你何疾，服之即愈”。不料白马珍惜其便液，不肯浪费，八戒将盏子“衬在(它)肚下，等了半会，全不见撒尿。他跑将来，对行者说：‘哥啊，且莫去医皇帝，且快去医医马来。那亡人干结了，莫想尿得出一点儿！’”(第六十八—六十九回)像这样的段落，无论其故事本身抑或文字描写，都深具趣味性；而孙悟空的性高气傲、聪明机智和乐于助人等特点，也充分表露出来。——他不但治好了国王的病，而且还为国王救回了被妖怪夺去的皇后。

第三，在故事的结撰上，精心构思，其过程多繁复而曲折。西天取经途中，唐僧师徒每经历一难，就是一个完整的故事，共七十余故事，在大故事中又往往包括了众多的小故事段，形成了大故事中套小故事的复合重叠结构，环环相扣。作者尤喜用三段式，即将一个大故事的发展分为三个阶段完成，如三打白骨精，三调芭蕉扇等。有时一个故事中包含有几个三段式，如车迟国斗圣所写孙悟空与妖怪斗法，先写其比呼龙使雨，次写坐禅，再写隔板猜物。在隔板猜物中又分三个层次，猜桃子、猜宫衣、猜道童。其后又赌砍头、破腹、下油锅。比斗的结果是孙悟空显神通取得了胜利，诛杀了三个妖魔。这种叙述，故事中有故事，但各各不同，相互争艳斗妍，具有一种激发读者阅读兴趣的特殊效果。

《西游记》问世后影响很大，不仅出现了众多的评释本(如《西游记原旨》、《西游证道书》等)和简本，也出现了很多续书，如《续西游记》、《后西游记》、《西游补》等。同时还开创了神魔小说一派，如《封神演义》、《三保太监下西洋记》等小说就是在《西游记》的影响下出现的。但这些仿作和续书没有一部可以和《西游记》相比。这也说明杰作是不可模仿的，在文学创作上缺乏创造性的作品是没有生命力的。

第二节 《金瓶梅词话》及其他小说

在百回本《西游记》以后，我国小说有了进一步发展。在万历时期出现的长篇小说《金瓶梅词话》固是我国小说史上的一部里程碑性质的作品，宋懋澄的文言短篇小说也有其独特的价值。

一、《金瓶梅词话》

《金瓶梅词话》的作者自署兰陵笑笑生；至其真实姓名，目前学术界尚无一致的看法。作品产生的时代有嘉靖年间和万历年间二说。据明代顾起元《客

座赘语》记载：饮宴时唱南曲为万历以后之事，其前皆用北曲。而《金瓶梅词话》所写的大筵席，如西门庆宴请蔡状元、宋巡按，分别用“苏州戏子”、“海盐子弟”演戏（第三十六回、四十九回），所以，此书当写成于万历时期。作品所叙虽假托为宋代的故事，但其反映的，实为明代后期的社会现实。而且，作者用了种种暗示来使读者了解这一点。例如，书中一再称女主人公之一的李瓶儿为“锦衣西门孺人李氏”（第六十二回、六十四回），这就说明她的丈夫、书中男主人公西门庆为明代锦衣卫的官员；因为锦衣卫这机构只存在于明代。

《金瓶梅词话》最初以抄本的形式在社会上流传，袁宏道于万历二十四年（1596）写给董其昌（思白）的信（《锦帆集之四·尺牍》）中曾经提及，但这种早期抄本没有留存下来。现在所能见到的最早的刻本，是一百回本的《金瓶梅词话》，卷首有欣欣子序和万历四十五年丁巳东吴弄珠客序。其刊刻年代当即在万历四十五年（1617）或稍后。

《金瓶梅词话》的创作成就

《金瓶梅词话》的艺术成就主要在两个方面：描绘了一系列具有复杂性格的人物；通过这些人物的活动及其思想感情，为读者提供了一幅现实生活的真实而生动的画面。这两者——尤其是第一点——在我国文学史上都具有开创性。

在人物描写上，《金瓶梅词话》改变了我国以前的小说以写情节为主、人物性格单一（即缺乏性格内部的矛盾、冲突）的状况，而成为以写人物为主，情节只是人物的活动及其相互关系的呈现。所以，《金瓶梅》并无曲折、新奇、富于悬念的情节，却有许多对全书的情节发展来说毫无价值但对人物描写却很有意义的段落[①]，同时人物性格也趋于复杂，显示出内部的矛盾甚或冲突。作品中的主要人物和几个次要人物都有这样的特点。

这部作品里的第一主人公应该说是西门庆。他自私、狠毒、贪婪、好色，害死过不少人命。但其凶残、丑恶素质的表现形式极为复杂，有时看起来甚至像是与此相反的东西。以他跟李瓶儿的关系来说，他先奸骗了李瓶儿，又得了李瓶儿的许多钱财，本已跟李瓶儿约好迎娶的日子，但因他自己遇了些麻烦事，就此对李瓶儿不瞅不睬；在自己的麻烦过去后，也不立即与李瓶儿联系，迫得李瓶儿嫁了蒋竹山。他一知此事，不但毫无内疚，反而对李瓶儿十分痛恨，陷

---

① 如第八回写女主人公之一的潘金莲毒打迎儿、五十八回写潘金莲与孟玉楼周济磨镜的老人，就都对全书的情节发展并无意义，但前者显示出潘金莲的凶残，后者则显示其并非毫无同情心。

害了蒋竹山，把李瓶儿娶了过来。但李瓶儿一进门，他就加以虐待，李瓶儿痛苦不堪，只好上吊自杀；救醒后，他又加以鞭打，经李瓶儿苦苦哀求才罢。这些地方都显示出他的狠毒、自私。但由于李瓶儿带来许多金银财宝，为人又柔顺，第二年更为他生了个儿子，他又转而对李瓶儿十分喜爱。在李瓶儿临终和死去之时，他表现了真诚的悲痛之情。瓶儿将死时，潘道士曾嘱咐西门庆："今晚官人却忌不可往病人房里去，恐祸及汝身。慎之，慎之！"当时人们对这种警告绝不敢等闲视之，但西门庆还是进瓶儿房里去了，他想的是："法官戒我休往房里去，我怎坐忍得！宁可我死了也罢，须得厮守着，和他说句话儿。"及至李瓶儿一死，他不顾污秽，不怕传染，抱着她，脸贴着脸哭："宁可教我西门庆死了罢，我也不久活于世了，平白活着做什么！"（第六十二回）拿出许多银子来给她办丧事。还在李瓶儿房中伴灵宿歇，于李瓶儿灵床对面搭铺睡眠。尽管他深爱李瓶儿的重要原因之一是李瓶儿给了他很多钱财①，但他当时这种不顾个人祸福的、痛不欲生的感情却是发自衷心的。所以，这个形象并不是恶德的图解，而是一个在灵魂中渗透了恶德的、具有复杂思想感情（其中包含着某些好像与这些恶德矛盾的思想感情）的活生生的人。

潘金莲是作品三个女主人公中最重要的一个。她冷酷、淫乱，毒死丈夫武大而嫁给西门庆为妾，因见西门庆宠爱另一个妾李瓶儿，心怀不忿，害死了李瓶儿所生的孩子，又处处给李瓶儿气受，李瓶儿也悲痛、郁怒而死。但她同时又是被践踏和损害的人。从小就被卖到了王招宣府，后来王招宣死了，她母亲把她"争将出来"，又将她卖与张大户家。到她十八岁时，六十几岁的张大户将她"收用了"，为此，大户的妻子"将金莲甚是苦打"。大户将她嫁给了贫困、本分的武大，又暗中"与金莲厮会。武大虽一时撞见，亦不敢声言。"金莲与武大成婚后，"见他一味老实，人物猥獕，甚是憎嫌"。她心中想的是："奴端的那世里悔气，却嫁了他，是好苦也。"书中对她被"收用"和她的婚姻分别表示了惋惜和同情。关于前者，他说："美玉无瑕，一朝损坏；珍珠何日，再得完全？"对于后者，他说："看官听说，但凡世上妇女，若自己有些颜色，所禀伶俐，配个好男子便罢了。若是武大这般，虽好杀也未免有几分憎嫌。自古佳人才子相凑着的少，买金偏撞不着卖金的。"（第一回）而在她毒死武大、嫁给西门庆为妾以后，过了不久，西门庆便恋上了妓女李桂姐，老是不回家。潘金莲带了封柬帖给他，催他回来，却招恼了西门庆。于是她也在家中与别人私通，有人向西门庆

---

① 他的心腹家人玳安评论西门庆在李瓶儿死后的表现说："俺爹（西门庆）饶使了这些钱（指李瓶儿的丧葬费用），还使不着俺爹的哩。俺六娘（李瓶儿）嫁俺爹，瞒不过你老人家，是知道该带了多少带头来。别人不知道，我知道。把银子休说，只光金珠玩好、玉带绦环狄髻、值钱宝石还不知有多少。为甚俺爹心里疼？不是疼人，是疼钱。"（第六十四回）

举报,西门庆要她脱了衣服,用马鞭抽她;倘不是又有人帮她遮掩,就难免被西门庆毒打甚或打死。作者于此感叹道:“正是:为人莫作妇人身,百年苦乐由他人。”(第十二回)后来西门庆虽又恢复了对她的宠爱,但他的女人太多,有时“许多时不进他(她)房里来”,她又悲伤、又寂寞、又怨恨、又懊悔——懊悔自己当初错信了西门庆的甜言蜜语。正如她自己所说:“我的苦恼,谁人知道?眼泪打肚里流罢了。”(第三十八回)正因作者在极写她的残忍、卑劣的同时,又写了她的被蹂躏和由此导致的痛苦,这才显示出了她性格的复杂性:她也有作为人的正常要求,但这种正常要求不但得不到尊重,而且横被摧残;在这种不正常的处境里生活的人怎么可能有正常的性格?她的残忍、卑劣等等正是她的性格被扭曲的表现。从这点来说,潘金莲是我国文学史上第一次出现的被扭曲的性格;书中的另两个女性形象李瓶儿、宋惠莲也在不同程度上体现了这样的特点。

李瓶儿是书中的另一女主人公,其性格有一个较明显的发展过程。她本是花子虚的妻子,子虚在外嫖妓,“整三五夜不归家”(第十回),她“气了一身病痛”(第三十回),但仍然希望花子虚回心转意;花子虚的荒唐却是变本加厉,她终于被西门庆勾引上了。后来,子虚因故入狱,李瓶儿把子虚的三千两银子都交给西门庆,要他给子虚托人情。西门庆说:“只消一半足矣。”她却说:“多的大官人收去。”(第十四回)及至子虚出狱,财产都没有了,“因问李瓶儿查算西门庆那边使用银两下落”,反被李瓶儿“整骂了四五日”。西门庆本“还要找过几百两银子”与花子虚,李瓶儿却不同意。花子虚由此而气成重病。李瓶儿开始还请太医给他看病,“后来怕使钱,只挨着。一日两、两日三,挨到三十头,呜呼哀哉”(第十四回)。其实,这时李瓶儿还是很富的。这表现了在她身上所存在着的泼辣、凶狠的一面。而在她嫁给西门庆为妾后,虽然先受西门庆折磨,后被潘金莲欺侮,连儿子都被金莲害死,但她只是默默忍受。对全家大小都照顾体贴,对下人也尊重而照顾(第六十四回)。尽管潘金莲这样欺凌她,但她对金莲的母亲却十分关怀。在临死之前,为孩子的奶妈如意儿、相熟的贫妇冯妈妈、婢女迎春、绣春的未来,都尽可能作了安排。她跟这些人诀别时说的那些洋溢着感情的话,使得她们全都哭了(第六十二回)。这与她对花子虚的泼辣、狠毒恰成鲜明的对比。究其原因,是她在花子虚那里得不到温暖和爱情,而西门庆虽曾一度折磨过她,但很快就变得对她十分爱护,她感到了满足。于是,泼辣、狠毒的东西在她身上消失了。这也可见她原是善良的人,当她的正常要求得不到满足时,她变得狠毒、泼辣;一旦满足,她的善良就恢复了。

再看一看作为次要人物的宋惠莲。她本是厨役蒋聪的妻子,却与西门庆的家人来旺有奸情。蒋聪死后,她嫁了来旺,却又贪图钱财,与西门庆通奸,并

跟另外一些男人打情骂俏。为了便于跟西门庆来往，她希望西门庆把来旺派出去，“使的他马不停蹄”（第二十五回）。但当她发现来旺遭到西门庆陷害，她就当面斥责西门庆：“你原来就是个弄人的刽子手，把人活埋惯了！害死人，还看出殡的！”（第二十六回）坚决不肯再跟西门庆和好，最后终于自杀。这是一个在美丽的外貌下，隐藏着轻浮、淫荡的灵魂，但在灵魂深处却又蕴含着“富贵不能淫，威武不能屈”的品质的人物。

在潘金莲、李瓶儿、宋惠莲等女性身上，我们看到了人的正常要求——人性遭到不同程度的压抑所导致的恶果。其中潘金莲的压抑最重，她也变得更为可怕。关于人性的问题，稍后的金圣叹曾经说过：“‘遂万物之性’为成。‘成’里边有个秘诀曰曲[1]。‘曲’成‘曲’字，取正吹之横笛，孔里边有个曲。逐孔逐孔吹去，从上翻到最下一孔，从下转到最上一孔，天地之调已尽了。”“调唱不足，再收不转；调唱足了，自然歇手。……末世之民，外迫于王者，不敢自尽其调；内迫于乾元，不得不尽其调，……弑父弑君，始于犯上，乃是别调。”（《唱经堂语录纂》卷一）他的意思是说，当人性受到压抑，“不敢自尽其调”时，就会在“乾元”——人的本性——的驱使下，出现“弑父弑君”的别调。这也正可用于解释潘金莲何以会做出那种残忍的事来的缘故。至于西门庆，他的人性也已扭曲，但这却是当时的社会环境加以鼓励并为之提供各种条件的结果。

《金瓶梅词话》提供的生活图景

通过一系列人物形象，《金瓶梅词话》既显示了性格的复杂性，也提供了一幅当时现实生活的鲜明图景。西门庆是个开生药铺的浮浪子弟，凭借钱财，勾结官府。他让潘金莲用毒药害死武大，官府不但不予惩办，反而将那个想为武大报仇的武松刺配远恶军州。后来，他的靠山杨提督倒台了，他本应拿问，却因向太师蔡京的儿子和右相李邦彦大量行贿，就安然无事，继续作恶：先是为娶李瓶儿，陷害了医生蒋竹山；又为霸占宋惠莲，陷害来旺，迫使惠莲自缢而死；惠莲的父亲宋仁想为女儿报仇，又被西门庆勾结官府害死。接着，因送了蔡京一份重礼，这个素无一官半职的白身人突然被任为“金吾卫左千户，居五品大夫之职”，成为“本处提刑所副理刑”（第三十回）。于是，他一面加紧与蔡京的管家翟谦勾结，认为亲家；一面利用其提刑官的职务，作威作福，贪赃枉法，仅卖放杀人凶犯苗青一事，就得赃银五百两。他的这种行为虽遭到巡按御史曾孝序的弹劾，但由于翟谦、蔡京的包庇，结果是曾孝序倒霉，最后被“窜于岭表”（第四十九回），西门庆却丝毫无损。不久，他又送重礼与蔡京，成了蔡京

---

① 这是就“曲成”一词的意义而说。

的干儿子，在地方上更其炙手可热。在这过程中，他通过送礼行贿等手段，跟蔡状元、安主事、宋巡按等来往甚密，倚仗他们的势力，兼为盐商，还偷漏税金，大肆贩运，开起了绸缎铺等，生意越做越兴旺。蔡京又为他冒功，升了正理刑。由于他跟蔡京的关系和雄厚的财力，地方大僚诸如知府、都监等都要仰承他的鼻息，依靠他的门路来升官。正在他十分兴头的时候，因纵欲过度，得病身死，结束了罪恶的一生。

从西门庆的一生，可以看出当时的统治集团从上到下都烂透了。皇帝只求满足私欲，根本不顾天下安危。他建造艮岳，运花石纲，弄得"官吏倒悬，民不聊生"，"公私困极，莫此为甚"（第六十五回），但他却因自己的这一欲望得到满足而"朕心加悦"，对于顺应其私欲的官僚大加封赠（第七十回）。正是在这样的情况下，一味迎合皇帝的蔡京当了太师，大权在握。那是个见钱眼开、什么都干得出来的人，由于西门庆屡次赠送厚礼，蔡京不但把"一介乡民"西门庆一下子封为执掌一省刑狱的理刑官，而且把送礼来的西门庆奴才也封了官。什么纲常法纪，在他眼里一文不值！他这样做的结果，当然是西门庆的礼越送越重，而西门庆的地位也日益提高。至于别的官僚，跟蔡京也是一丘之貉。他们对于广有财产又跟蔡京关系密切的西门庆，勾结、奉承还来不及，哪里会跟他作对？既然如此，心狠手辣又慷慨地向官僚们馈送财物的西门庆，又怎会不无往而不利呢？

所以，在《金瓶梅词话》中，西门庆的飞黄腾达并不是个别的、偶然的现象，而是当时政治环境的必然产物。尤其有意思的是：据七十八、八十七回所写，当地的一个想跟西门庆合作的富户张二官，在西门庆死后，立即采取跟西门庆同样的行贿手法，顶了西门庆的缺，做了提刑官；西门庆原拟利用其跟官府的关系包揽为朝廷购古器的买卖，已被张二官包揽去了；围绕在西门庆身边的帮闲已追随在张二官身后；连西门庆的小老婆李娇儿都成了张二官的妾。换言之，一个跟西门庆类似的人物已经继承了他的事业。在那个时代里，西门庆是死不绝的，西门庆式的罪行既不会停止，也不会间断。

也正因此，在《金瓶梅词话》中，看不到理想，看不到正义，人们所看到的，只是凶狠残忍的剥削者、压迫者终身受用不尽，善良的人们一辈子在苦难中煎熬、悲惨地死亡。从这点来说，《金瓶梅词话》所显示的，乃是中国小说史上第一次出现的、并未涂上理想色彩的、压得人喘不过气来的真实。

但是，西门庆的作恶多端，虽然是由于政治势力的支持，但其真正依靠的，乃是经济力量。他"原是清河县一个破落户财主，就县门前开着个生药铺"。"近来发迹有钱，专在县里管些公事，与人把揽，说事过钱，交通官吏"（第二回）。可见其把揽衙门公事，乃在开生药铺而"发迹有钱"之后。他做官虽也贪

赃枉法，其生活的主要来源还是商业收入（第三十回）。他是以“开生药铺”的市民的身份，靠经商致富，再以此为凭借，在政治上取得显赫地位的。他之与封建统治集团狼狈为奸，说明当时的市民阶层还不是一个独立的政治力量；而他之得以爬上这样的政治地位，又反映出当时的封建统治集团已不得不降尊纡贵，寻求市民中有力人物的资助，也就是反映了封建统治阶级力量的削弱和市民阶层的逐步壮大。由此看来，《金瓶梅词话》中对社会现实的描绘是打着那个时代的深刻烙印的；明代万历时期正是资本主义萌芽产生的时期。

需要指出的是：《金瓶梅》中的这一系列生活画面，不仅是作为人物所由活动的环境、决定其性格和命运的条件而出现于作品中的，而且更是由于人物的性格和命运而具有迫人的性质的。例如，我们倘若不是看到了环境怎样把潘金莲的性格加以扭曲以及被扭曲了的潘金莲又怎样在环境的驱使下变得越来越凶残、冷酷和无耻，也就不能真正体会到那种环境的可怕。所以，与环境的描写相比较，对人的描写才是这一小说中的第一性的东西。而在对人的描写中，又渗透着作者的感情，这在上文分析潘金莲时已有所涉及，例如，作者对潘金莲的嫁给武大、在婚后受西门庆的凌辱，就曾不平和感叹。至于这种感情的出发点，则显然是对个人要求和权利的较以前的进一步肯定。换言之，没有对人生的较新的认识以及与之相联系的感情，作品对人物的描写就不可能具有这样的深刻性，从而也就不可能提供如此迫人的生活画面。

《金瓶梅词话》在中国小说史上的历史地位

《金瓶梅词话》在中国小说史上具有重要地位。首先，这是第一部以描写普通人日常生活为主题的长篇白话小说，它以西门庆的家庭为中心，写了平凡人的世俗生活与欲望，开了中国世情长篇小说的先河。诚如鲁迅先生所指出的：“作者之于世情，盖诚极洞达，凡所形容，或条畅，或曲折，或刻露而尽相，或幽伏而含讥，或一时并写两面，使之相形，变幻之情，随在显见，同时说部，无以上之”①。它的世情描写对后世的小说如《醒世姻缘传》、《儒林外史》、《红楼梦》等产生了很大的影响。其次，它对人物描写的重视超过了情节，从而以写实的手法细致地描写出他们的复杂的性格和心态，使古代小说人物的塑造真正地进入了性格化，为《红楼梦》等小说的性格化描写奠定了基础。

但是，《金瓶梅词话》中具有太多的性行为的描写。尽管这跟当时把人的生理欲望看作正常要求的进步思潮有关，例如李贽就曾对人的“好货好色”的欲望加以肯定；作品中的有些性行为的描写虽然与情节的发展或人物性格的

① 《中国小说史略》第十九篇《明之人情小说（上）》。

表现有关,但很多都没有这样的作用;其有关的部分也嫌过多过滥。虽然在《金瓶梅词话》以前就已有秽亵小说出现,但《金瓶梅词话》对以后的秽亵小说的泛滥所起的作用却是不容忽视的。

二、明后期的文言短篇小说

在明后期的文言小说中,出现了一些相当优秀的作品,宋懋澄(1570—1622)《九籥集》中所收的《负情侬传》和《九籥别集》中所收的《珠衫》是典型的代表。

《负情侬传》写浙东李生恋京师名妓杜十娘,后资财穷匮,为鸨母所逐。十娘以为李生真情可托,共同筹资令其代为赎身,两人乘舟南归。途中遇一新安盐商,因慕十娘姿色,欲以千金易之。李生恐穷乏携妓而归,不能见容于父,意有所动。十娘探知其意,伪允之,明日过舟,当众取妆台中所暗藏无数珍异宝物抛入江中,怒斥盐商与李生,投江而死。后来冯梦龙将此改编为《杜十娘怒沉百宝箱》,收入《警世通言》,在情节和人物性格方面几乎未作任何改动。

虽说妓女对爱情的渴望最终破灭的故事早已屡见不鲜,《负情侬传》仍有动人的力量。故事中的十娘是个颇有心机的人,她为了自己一生的归宿,早已做好金钱方面的准备,但在嘱托李生为自己赎身时,却让他到处奔波,筹措一部分款项,以证明他对自己的感情。然而她终究未能摆脱被人视为玩物、可以随意买卖的悲惨命运;她的一生的梦想,在刹那之间被自己所爱之人打得粉碎。她的死,是对命运的反抗,也是对自我人格的维护。小说中写十娘听说盐商的计划并明白李生的心意后,说道:

> 谁为足下画此策者,乃大英雄也,郎得千金,可觐二亲,妾得从人,无累行李,发乎情,止乎礼义,贤哉,其两得之矣!

这里以“发乎情,止乎礼义”这种正统道德的教条来指斥士大夫的伪道德,指斥李生对“情”的背叛,是有深意的。在传统道德标准中,李生抛弃一个妓女以求父母的欢心,算不上什么过错;拿元稹写《莺莺传》的态度来看,这甚至是可以赞美的行为。但在本篇中,他的背信弃义以及对对方人格的轻辱,被视为严重的不道德行为。比起过去一般地描写追求婚姻自主的文学作品,这篇小说表达了更为深刻的人生理想。其结构的细密完整,也是过去同类小说所没有的。

《珠衫》描写了一个商人家庭的婚姻波折。故事写楚中某商人有妻甚美,楚人行商久不归,其妻被一新安客商设计诱骗,转而相爱不舍。楚人知情后,遣妇归母家,而隐其事。妇后嫁某官为妾,楚人以其房中十六箱金帛宝珠封付之。继而楚人在粤中误伤人命,审理官员即其前妻之夫。妇人托言楚人为其

舅家之子，乞救之。事毕两人相见，“男女合抱，痛哭逾情”。官问得其详，仍令妇归其前夫。这一故事被冯梦龙改写为《蒋兴哥重会珍珠衫》，即《喻世明言》的这一篇。这篇小说虽有较多的巧合因素，但这些巧合在故事的发展过程中都写得合情合理，较以往关于商人的小说，其生活气息更为浓厚。它所表明的生活观念很值得注意。在旧礼教中，妇女贪于情欲而“失节”是极大的罪恶，绝无可恕。但在《珠衫》中，这虽被视为过错（楚人夫妇重新会合后，因丈夫已再娶，妇人遂“降等”为妾，这也是对她的惩罚），但通过楚人对其妻的顾恋旧情的处置方式，其妻对前夫顾恋旧情的解救行为，以及两人重见时相抱痛哭的情景，说明妇女“失节”并非不可饶恕的罪恶，在“失节”的同时夫妻相爱之情仍然存在。这种对“失节”妇女的同情与宽容，体现着在摆脱礼教教条之后，人性所可能具有的真正美德。与《水浒传》等小说杀戮“淫妇”的场面相比，我们在这里看到了人道主义的光彩。

《杜十娘怒沉百宝箱》和《蒋兴哥重会珍珠衫》，乃是“三言”中最为脍炙人口的篇章，而《负情侬传》和《珠衫》为之奠定了重要的基础，由此我们也可以看出明后期文言小说的发展及其艺术价值。

在明后期文言小说中，冯梦龙编纂的《情史类略》（或简称《情史》）也值得注意。此书分类编排，大量汇录历代有关“情”的历史故事、笔记及传奇小说（间有删改），同时也有其本人的作品。此书编纂年代不详，但比较《情史》和“三言”中均有的故事，可以断定此书编纂在先。如《情史》中《昆山民》只是不足二百字的传闻记录，到了《醒世恒言》中的《乔太守乱点鸳鸯谱》，已演为情节繁富而具有浓厚喜剧色彩的佳构。但作者在写作《昆山民》时，无疑已经注意到这一故事所包含的深长意味。还有，前面所提及的《负情侬传》和《珠衫》，也是经冯氏稍作修改收入了《情史》的。可以说，《情史》的编纂为他写作“三言”中大量的爱情、婚姻题材的小说起了准备作用。有些小说则被凌濛初所利用，如写一对青年男女为自由的爱情而奋力抗争的《张幼谦》，被改为《二刻拍案惊奇》中的名篇《通闺闼坚心灯火》。

第三节　汤显祖与戏曲创作的繁荣

在这一时期，与小说创作的发展同步，戏曲创作也达到了高潮，出现了许多作家作品。其最有成就的，为爱情剧。围绕着婚恋问题，展开个人与环境、人性与礼教的冲突；并有不少作品在艺术上获得了不同程度的成功。其最突出的，是汤显祖的《牡丹亭》；作为其前驱的，是高濂《玉簪记》，此外还有

梅鼎祚《玉合记》、周履靖《锦笺记》之属。创作思想与汤显祖相违戾的，则有沈璟。

一、作为汤显祖前驱的高濂及其他

在明代文学复苏以后，高濂的《玉簪记》是最早出现的优秀爱情剧；它在艺术上的成就较其前的陆采《怀香记》等高出甚多。

高濂，字深甫，号瑞南道人。浙江钱塘(今杭州)人。家豪富，以人赀得官，待选鸿胪寺，三岁未得实授，归隐杭州西湖。万历三十一年(1603)二月尚在世[①]。著有《遵生八笺》、《雅尚斋诗草》、传奇《玉簪记》、《节孝记》等。《玉簪记》尤著名。《词林一枝》已收有此剧散折[②]。一般认为《词林一枝》刻于万历元年，纵或今存明刻本《词林一枝》于万历元年后曾有所增补[③]，但此剧之为万历早期甚或更前一些的作品，当无疑问。

《玉簪记》所叙，是书生潘必正与在女贞观出家的青年女子陈妙常的恋爱故事。作者着重写了作为人性重要组成部分的对爱情的渴求和否定人生的宗教观念在陈妙常身上的冲突，并以前者的胜利作为结束。

在她遇到潘必正以前，听师父讲经之时，这种矛盾就已在她心里萌芽，正如她自己所说：

〔梁州序〕芳心冰洁，翠钿尘锁，怪胭脂把人耽误。蜂喧蝶嚷，春愁不上眉窝。(作背科)暗想分中恩爱，月下姻缘，不知曾了相思簿？身如黄叶舞，逐流波；老去流年竟若何？(《谈经听月》)

前边的“芳心”五句，是她努力以宗教教义来改造自己的结果；其下的“暗想”诸句，则是少女对爱情的本能的幻想以及对暮年的孤独的恐惧。可以说，这是我国文学史上第一次出现的对人性和扼杀人性的观念的矛盾的较具体的描摹。而在她与潘必正相见之后，这种矛盾就进一步尖锐化，一直克制着的爱情要求变得越来越强烈。剧本第十八出《媒姑议亲》的前半部分就生动地写出了她的这种自我斗争过程。尽管她很不满意自己的这种转变，是以在该出的开头，她还有“妙常苦守清规，今经多载。无奈尘心未尽，俗缘顿生，对景添愁，强制不

① 此年二月十二日曾与冯梦祯游西湖，见《快雪堂日记·癸卯》。
② 见李修生主编《古本戏曲剧目提要》，文化艺术出版社1997年版，第267页。
③ 《词林一枝》收有《狮吼记》散折。该剧作者汪廷讷历仕万历、泰昌、天启三朝，年辈较后，在万历元年能否写成《狮吼记》颇成问题。是以今见《词林一枝》虽署万历元年，但不能排斥其后曾经增补的可能性。

定，可恨人也”的自白，但接着的两支曲词，就只是倾诉她的爱情不能满足的痛苦了：

〔桂枝香〕奴似风撇黄叶，云遮残月。猛可的如醉如痴，独自个谁温谁热？把床儿打叠，把床儿打叠，方才梦枕儿上蝶，又惊回窗儿外铁。好难说，愁如雁字天边阵，泪似鹃花枝上血。

〔又〕云台松舍，清灯长夜，听钟儿敲断黄昏，拥被儿卧看明月。心中自思，心中自思，猛可的身如火热，直恁的睡不宁贴。好难说，咽不下心头火，转添些长叹嗟。

在这样的情况下，她写了如下的一首词以“聊寄幽情”：“松舍青灯闪闪，云堂钟鼓沉沉。黄昏独自展孤衾，欲睡先愁不稳。一念静中思动，遍身欲火难禁。强将津唾咽凡心，争奈凡心转盛。”这首词既是前面两支曲词的总结，也宣告了她的自我斗争的结束。

在这以后，教义的影响在她身上就消失了。她先是以恋爱中的相思病患者而现身。第十九出《词媾私情》中的〔绣带儿〕鲜明地表现了她的这种心情：“难题起，把十二个时辰付惨凄，沉沉病染相思。恨无眠残月窗西，更难听孤雁嘹呖。堆积，几番长叹空自悲。怕春去，留不住少年颜色。”及至潘必正向她求爱，而且拿出了她所写的那首词作为凭据，使她再也不能保持女儿家的矜持，自此她就热情如火。在潘必正被女贞观主——也是他的姑母——逼迫，前去赴试时，她竟然不顾后果，雇船追赶，以求一别（见二十三出《秋江哭别》）；这样的大胆和勇敢，也正是爱情所给予她的。总之，在她的身上较完整地体现了在爱情领域内的被压抑的人性觉醒的过程及其强烈的追求；就这点而言，也可说是后来杜丽娘的类似觉醒与追求的预演。不过，杜丽娘在被爱情唤醒以后，进一步产生了自主的渴望，而且由于客观条件的不同，其追求远为悲壮（见下文）。这正是《牡丹亭》对前人的超越。

《玉簪记》在描写女主人公方面的成就已如上述，写男主人公潘必正也简而不陋。他不像《西厢记》中张生那样，一见到莺莺就似染了疯魔。第一次见面时，他正处在下第的悲哀中，又忙着与姑母——陈妙常的师父——叙述别情，对边上的陈妙常并未引起注意。在观中住下来后，“偶见仙姑（陈妙常）修容光彩，艳丽夺人”（第十四出《茶叙芳心》〔菊花新〕），才起了爱慕之心。接着又通过与妙常的“清话”和奏琴，对她有了更多的了解，发现她“情儿意儿，那些儿不动人”（十六出《弦里传情》〔朝元歌〕）①。在这基础上，他对陈妙常的恋情

① 以上所述，分别见十二出《必正投姑》、十四出《茶叙芳心》、十六出《弦里传情》。

越来越强烈，终至为她生病，与她偷情，在被迫分离时又深为痛苦。所以，这一人物形象虽不如陈妙常的丰满，但其感情发展的脉络仍清晰可见，对其内心活动的描写，也颇鲜活。如十六出《纮里传情》中他所唱的〔懒画眉〕："月明云淡露华浓，欹枕愁听四壁蛩，伤秋宋玉赋西风。落叶惊残梦，闲步芳尘数落红。"就颇为传神地写出了他在秋夜的孤寂、凄冷。十七出《旅邸相思》的〔谒金门〕："愁滋味，风雨暮秋天气。一枕相思头彻尾，如何消遣些？"虽只寥寥数语，而其相思之苦，也活现纸上。倘与陆采的《怀香记》等作品相比，其艺术成就实不可同日而语。至于《玉簪记》所显现的女主人公层次分明的自我斗争的过程，就是较之元代《西厢记》等名作，也可谓之别开生面；尽管其总体成就并不能达到那些名剧的水平，还有一些小的失误①。

《玉簪记》在艺术上还有一点值得注意的：曲词清俊，抒情深切而不恪守格律，这也可说是开《牡丹亭》的先声。

在《玉簪记》以后、汤显祖的《紫钗记》和《牡丹亭》以前的著名爱情剧是梅鼎祚(1549—1615)的《玉合记》。鼎祚字禹金，宣城(今属安徽)人。国子监生。潜心著述，有《鹿裘石室集》、《青泥莲花记》等多种。《玉合记》作成于万历十四年(1586)，即汤显祖作《紫钗记》的前一年。

此剧本事出于唐传奇《柳氏传》(许尧佐撰)。其梗概是：唐明皇时李王孙姬柳氏，在一个偶然的机会，见到了才子韩翃，二人均有爱慕之意。李王孙虽不知内情，因对韩翃很重视，竟将柳氏赠给了他。婚后二人很恩爱。不久安史之乱爆发，柳氏避居寺中，韩翃则在平卢节度使侯希逸麾下任职。乱平以后，柳氏为蕃将沙吒利所得。韩翃随侯希逸来京师朝见，得悉此情，但沙吒利平乱有功，声势煊赫，他也无可奈何，只有独自悲痛。幸而希逸部将许俊勇而仗义，闻知后竟将柳氏劫出，二人遂得团圆。

此剧的值得重视之处，首先在于对柳氏在李王孙府中时的幽怨之情的描写，表现了她对爱情的幻想和青春遭受扼杀的痛苦。这与《玉簪记》中的陈妙常和以后《牡丹亭》中的杜丽娘均有相通之处。

柳氏虽在李府为姬，但因长成不久，李王孙又好道，是以她仍是闺中独处的少女，只有侍儿轻蛾相伴。处在青春期的她，深感寂寞与苦闷。正如她自己

① 其失误之最明显的，是出家于女贞观、身为道姑的陈妙常，有些地方却像尼姑，如第八出《谈经听月》中她请师父讲解《法华》旨要；十九出《词媾私情》中她与潘必正相爱后，有"从今孽债染缁衣"的唱词。《法华》是佛经，"缁衣"是僧尼之衣。此点前人早就指出。但高濂当不至连这样的常识也没有。想来作品本是把妙常写作尼姑的，后来却改成了道姑(大概是由于尼姑不好看)，但原来的有些词句没有修改干净，以致自相矛盾。至于作这种身份修改的是高濂自己，抑或出于剧本流传过程中某一人的手笔，今已不得而知。

所说:"奴家生来二八,方且待年。""……我郎君暂称豪俊,每托仙游。咏'夭桃'虽则有时,叹匏瓜终当无匹。"(第三出《怀春》)况且李王孙也并不是他真正满意的人。在轻蛾对她的处境深为同情,提出"几时得玉管偷香,把孔雀金屏选日开"时,她回答说:"我便是李家人了。那望金屏选日开?"(同上)这不是她不希望,而是已经绝望了。总之,她不由自主地成了李家的人,因而只能永远在李家过着这种"无匹"——没有爱侣、没有爱情的生活,不可能再有另结婚姻、获得幸福的机会,眼睁睁地任凭青春逝去。在她初次出场的第三出中,她的"柳笼烟,花藡雨,春色已如许","好风频谢落花声","淡蛾羞敛不胜情","梦魂无赖","顾影徘徊"等唱词和说白,都含蓄地表现了她的青春虚度、寂寥无奈的悲哀。

正是在这样的情况下,她得知了当时有个才气很大的韩翃,就深为爱慕。在第七出中,她一出场所唱"细雨闲销香烬,微风暗揭帘琼。雕梁语燕惊残梦,呢喃春恨难平"(〔西锦地〕)的曲词和"一片春愁谁与共?""奴家这几日身子不快"的道白,进一步显示了她所遭受的由爱情不能满足导致的身心折磨。接着,她在帘下望见许多士大夫都去拜访韩翃,就突然爱起这个尚未见过的人来①,渴望为他之妻。

> (白)……我虽惭司马之琴,愿举梁鸿之案。只是此事,我却怎生好说来?早见那飞絮横空,香尘扑地,好春光都则辜负也。
>
> 〔宜春令〕空中絮,陌上尘,笑春光何曾恋人?残云没定,乘风目断东墙影。(白:吾闻士羞自献,女愧无媒。)假饶他碧玉多情,也须要明珠为聘。(白:罢罢!我终是笼中物了。)算分明囿鸾槛凤,倩谁着紧?(睡介)

这种对一个素昧平生的人的突然而强烈的爱情,虽与少女的善于幻想有关,同时更反映了对爱情的渴求在她心底是怎样汹涌澎湃,以致必须用某个符号来寄托这种渴求。这里的韩翃和后来杜丽娘的梦中情人一样,都不过是此种符号罢了。而在有了这样的符号以后,她深深感到了作为"笼中物"的痛苦,也与后来杜丽娘的有了梦中情人以后强烈地希求由自己来支配个人的婚恋和命运,彼此相通。

写少女的怀春,在我国文学史上是从《诗经》开始的。但是,较为细腻地描绘怀春之情——爱情渴求——所遭到的来自环境的扼杀以及由此所引发的深沉的痛苦,却首见于此剧。其后的《牡丹亭》虽在这方面写得更为深入,并将矛盾进一步展开,不像此剧似地以一个偶然性的事件——李王孙的慷慨赠

① 她曾望见过韩翃,但不知其姓名。所以,当时她心目中尚无韩翃的形貌。

妾——匆促地让柳氏得到一个如意郎君，但此剧的前驱之功仍然值得重视。

其次，《玉合记》除了开端部分写柳氏对爱情的渴望颇为细腻外，接下去写她在与韩翃分别后的离愁、受沙吒利逼迫时的坚贞，均不乏感人之处。写其他的人物，包括韩翃、李王孙乃至出场很少的许俊，也较注意表现其感情和性格。下面所引，是许俊带着韩翃书信闯进沙吒利府第去营救柳氏时的曲词，就颇能表现其英雄气概。

〔北刮地风〕呀，这马儿忽腾腾举四蹄，怀揣着风月文移。撞辕门似入无人地，早穿过绿水桥西。又经他碧杨楼际，斜刺里画栋朱扉。（白：适方见沙吒利这厮打猎去了。）趁着那蜂未窥，蝶未知，把暗香偷递。你道是巧张罗惯打围[1]，俺可也见兔儿才放鹰飞。（第三十七出《还玉》）

第三，此剧情节比较复杂，又以安史之乱为背景，插入了唐明皇、杨贵妃的故事，但结构仍相当紧凑，无冗散之弊。汤显祖《玉合记题词》，谓此剧"视予所为霍小玉传（指《紫箫记》。——引者），并其沉丽之思，减其秾长之累。"确为实情。

尽管《玉合记》宾白喜用骈偶，有些曲词又有用典过多之病，但由于以上三个优点，它在当时受到热烈欢迎，"士林争购之，纸为之贵"（徐复祚《三家村老委谈》）。传唱也很盛，据梅鼎祚《长命缕记序》说，"凡天下吃井水处，无不唱章台传奇者（指《玉合记》——引者）"。

与梅鼎祚同岁的剧作家周履靖（1549—1630）所作的《锦笺记》，也是一部值得注意的爱情剧。周履靖，字逸之，号螺冠子。浙江嘉兴人。早年即弃八股不为，专力于古文词。此剧写宦门之女柳淑娘与书生梅玉的婚恋。柳、梅二家有亲戚关系，所以梅玉得以寄寓柳家。淑娘既爱梅玉才貌，又担心父母做主的婚姻会坑害自己一生，遂大胆与梅玉相爱。其间经过种种曲折，幸而机缘凑巧，淑娘又能勇敢地反抗包办婚姻，二人终得团圆。

此剧在描绘人物感情方面采取粗线条的方式，能大致显示其精神面貌。其长处在善于以烘托手法来表现人物的内心活动。如第十一出《诒婚》，淑娘在门口听人唱《莲花落》，其中有这样的句子：

（介）多少娇娘吃子爹娘赚，（介）嫁了村牛及俗胎。（介）不要琴书不要画，（介）双陆围棋尽撇开。（介）日图三餐夜一宿，（介）枕边鼻息似轰雷。（介）走到人前如木佛，（介）开得牙关臭杀来。（介）这样村牛撞着子，（介）一世为人好苦哉！

---

[1] 这句系就沙吒利去打猎而言。

淑娘听后，感叹道："适才所唱，句句真的。""我听伊言，心暗摧，屈指桃夭几个宜？回文锦半世含嗟，断肠吟到老成悲。苏台月伴西施醉，玉关草湿明妃泪，淑女堪求君子谁？"（〔啄木儿〕）这些曲词，虽然主要是列举了历史上一系列著名女性的悲惨身世，但在上引《莲花落》的烘托下，人们可以较清楚地体会到她对父母包办婚姻的恐惧，以及由此引发的她对未来的忧虑乃至怨怅。这也就成为在第三十八出《咸遂》中，她不顾生死而坚决反抗包办婚姻的张本；至于这一反抗给她带来了幸福，则是作者的微旨所在。

所以，这是一个赞扬女子在婚恋自主方面的勇敢精神的剧本。它的艺术特色，是"炼局遣词，机锋甚迅，巧警会心"（吕天成《曲品》卷下）。此类婚恋剧在当时的一再出现并受到欢迎，也正反映了个人意识的逐步膨胀。

二、汤显祖的生平与思想

汤显祖（1550—1616）是我国历史上伟大的戏曲作家之一，诗文也负时名。字义仍，别号海若、若士、清远道人等。江西临川人。二十一岁中举，但以后几次应进士试均不第，其中万历五年和八年皆因拒绝首辅张居正的延揽而落选。直到张居正死后，他才于万历十一年（1583）中进士，但在北京礼部观政期间，又以不受执政申时行、张四维招致，于次年出为南京太常寺博士，五年后升至南京礼部主事。万历十九年上《论辅臣科臣疏》弹劾申时行及其亲信杨文举（科臣）等，被贬为广东徐闻县典吏。两年后调任浙江遂昌知县，颇有政声。万历二十六年（1598）春弃官归里，从事著述。有诗文集《红泉逸草》、《问棘邮草》、《玉茗堂集》等。所撰戏剧有《紫箫记》、《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》，后四种合称"临川四梦"或"玉茗堂四梦"，因四个剧本中都写到梦境；至于《紫箫记》，则是他早年所写的未完之作，实为后来《紫钗记》的初稿本。今人汇集其现存诗文、戏剧，编有《汤显祖集》行世。

汤显祖幼年就受到儒家和道家思想的熏陶；少年时师从罗汝芳，汝芳为泰州学派的代表人物之一；在任职南京时，又受到达观与李贽的思想影响。作为一个政界的人物，他渴求改善朝政，坚持气节。作为倾向于王学、仰慕李贽又礼赞禅宗的士大夫，他既有强调心灵和自然人性的一面，又有否定现实人生的一面。在其生活的不同时期，这二者分别在其创作中起着主导作用。

从前一点出发，汤显祖强调心的力量在创作中的巨大作用。而在他看来，心的力量又源于独立不羁的人格。其《序丘毛伯稿》说：

> 天下文章所以有生气者，全在奇士。士奇则心灵，心灵则能飞动，能飞动则下上天地，来去古今，可以屈伸长短生灭如意，如意则可以无所

不如。

与“奇士”相对立的，则为“拘儒老生”。《合奇序》指出：“世间唯拘儒老生不可与言文。耳多未闻，目多未见，而出其鄙委牵拘之识，相天下文章。宁复有文章乎。……士有志于千秋，宁为狂狷，毋为乡愿。”因此，他所要求的，乃是不像“拘儒老生”或“乡愿”那样地恪遵既成的社会规范，而甘于以“狂狷”面貌出现的独特不羁之士。这既与当时李贽、袁宏道的主张相一致，也与后来龚自珍之说相通。而他的《牡丹亭》之所以能成为杰构，就正因其较充分地体现了这种创作精神。

但从后一点出发，就会以世事为虚幻，视人生的追求为可笑。他的《南柯记》和《邯郸记》就正陷入了这样的境地。

三、汤显祖的戏曲创作

《临川四梦》中，《牡丹亭》取材于明话本《杜丽娘慕色还魂》，《紫钗记》、《南柯记》、《邯郸记》分别取材于唐传奇《霍小玉传》、《南柯太守传》和《枕中记》。《紫钗记》写作时间最长，大约在万历五年至七年写成半部初稿（即今存《紫箫记》），过了十年开始重写，直到万历二十三年才定稿，而《牡丹亭》、《南柯记》和《邯郸记》三剧则分别写定于弃官后的万历二十六年、二十八年和二十九年。

《紫钗记》和《牡丹亭》

《紫钗记》和《牡丹亭》都为歌颂爱情之作。尽管《紫钗记》对霍小玉整个恋爱过程的感情演变的描写十分细腻和深入，从中可以看到我国戏曲在人物塑造上的进展的痕迹；例如，写霍小玉在爱情遭到波折后其痛苦的逐步加深，从三十六出《泪展银屏》的“卷帘无限，山明水远。残霞外烟抹晴川，淡霜容叶横清汉。正关山一点，正关山一点，遥望处平沙落雁。倚危阑，泪来湿脸还谁见？愁至知心在那边”（〔桂枝香〕），到四十七出《怨撒金钱》的“去也春光，月地花天，相思影瘦的不成模样。为伊踪迹，费尽思量”（〔行香子〕），再到五十二出《剑合钗圆》的“鬼病恹恹损，落花风片紧。多应无分意中人，恨恨恨。梦浅难飞，魂摇欲坠，人扶越困”（〔怨东风〕），“冷清清遭值这般星运，闹氲氲搅人的方寸。虚飘飘耽捱了己身，软咍咍没个他丰韵。……病的昏，问你个春几分？睡也睡也睡不稳，过眼花残，断头香尽。伤神，病在心头一个人。消魂，人似风中一片云”（〔山坡羊〕），充分地表现出她所遭受的煎熬是在怎样地越来越强烈，这是以前的戏曲创作从来没有出现过的，因而很值得重视；但《牡丹亭》的成就却更在其上。据王思任《批点玉茗堂牡丹亭叙》记载：“若士自谓一生《四梦》，

得意处惟在《牡丹》。"沈德符也说:"《牡丹亭梦》一出,家传户诵,几令《西厢》减价。"(《万历野获编》卷二十五)这是因为它大胆、深入、细腻地写出了人性与礼教及有关的社会规范的冲突,并热情地讴歌了人性的胜利。

剧本的女主人公杜丽娘出身于官宦之家,从小就受着严格的封建教育与管束。她在各方面都是一个很有教养的淑女。然而,当她在春日游赏花园时,在自然景色的激发下,突然产生了一种不可抑制的欲望:

> (低首沉吟介)天呵,春色恼人,信有之乎? 常观诗词乐府,古之女子,因春感情,遇秋成恨,诚不谬矣! 吾今年已二八,未逢折桂之夫;忽慕春情,怎得蟾宫之客? 昔日韩夫人得遇于郎,张生偶逢崔氏,曾有《题红记》、《崔徽传》二书。此佳人才子,前以密约偷期,后皆得成秦晋。(长叹介)吾生于宦族,长在名门。年已及笄,不得早成佳配,诚为虚度青春。光阴如过隙耳。(泪介)可惜妾身颜色如花,岂料命如一叶乎!〔山坡羊〕没乱里春情难遣,蓦地里怀人幽怨。则为俺生小婵娟,拣名门一例一例里神仙眷。甚良缘,把青春抛的远。俺的睡情谁见? 则索因循腼腆。想幽梦谁边? 和春光暗流转。迁延,这衷怀那处言? 淹煎,泼残生,除问天!(第十出《惊梦》)

杜丽娘的这种渴望和怨恨当然是违背礼教和当时关于妇女的社会规范的。但她同时又是天真而很有教养的少女,这些都出于本能。所以,我们在这里其实是看到了礼教和有关社会规范对人的本性的压制以及由此所导致的人的痛苦,也看到了无论怎样周到的教养都不能真正扼杀人性。

正是在这种"春情"的驱使下,杜丽娘做了一个梦,梦中与一青年男子相会,"共成云雨之欢。两情和合,真个是千般爱惜,万种温存"。梦醒之后,她毫无罪恶感,反而说"哎也天那! 今日杜丽娘有些侥幸也",并对梦中的幸福情景留念不已。以至"心内思想梦中之事,何曾放怀? 行坐不宁,自觉如有所失"(同上)。当晚"只图旧梦重来,其奈新愁一段! 寻思展转,竟夜无眠"(第十二出《寻梦》)。次日,她仍深深陶醉在那"美满幽香不可言"的梦境中,甚至不顾母亲的责备,竟狂热而痴心地到花园中去寻找梦中的情景。结果"寻来寻去","杳无人迹",只找到一株大梅树,她竟伤心地哭泣起来,并对着梅树发出了"这般花花草草由人恋,生生死死随人愿,便酸酸楚楚无人怨"的呼号(同上)——只要能够让她自由地恋爱,自主地决定自己的一切,包括生死,那么,她愿意承担由此导致的一切后果,无论落到怎样"酸酸楚楚"的境地也决不怨恨。这种呼号正是晚明人性解放的要求在一个少女心中所引发的回音。

基于这样强烈的对于爱情的渴求,杜丽娘因寻不到梦里情人而无限伤痛,患病去世。但死后的鬼魂还在阴间追索这梦中人。经过三年,她终于遇到了

他——柳梦梅，相互热恋，并由于与柳梦梅的欢会，“冷香肌早偎的半热”(《冥誓》)，杜丽娘得以重生，与柳梦梅结为夫妇。而在这整个过程——从《惊梦》到《婚走》——中，支配杜丽娘的思想和行动，使她由生而死又由死而生的，始终是在欲望的基础上所形成的锲而不舍的爱情。她在临死前的感受是：“拜月堂空，行云径拥，骨冷怕成秋梦。世间何物似情浓？整一片断魂心痛。”(第二十出《闹殇》〔鹊桥仙〕)在回生后的自述，则是“如笑如呆，叹情丝不断，梦境重开”(第三十六出《婚走》〔意难忘〕)；“奴家死去三年，为钟情一点，幽契重生”(同上)。汤显祖《牡丹亭题辞》说：“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”杜丽娘的经历，就正是这一理念的充分体现。而杜丽娘的情，既是一种精神力量，又是人性的显示。所以，这一剧本乃是个人的精神力量、人性悲壮地战胜束缚人性的环境的赞歌。

自然，这种胜利本身具有某种虚幻性。但正因虚幻，其象征意义就远远大过现实意义。较有鉴赏力的读者只会被杜丽娘的这种追求所激动，而不会由于她的回生而感到轻松。汤显祖以这种虚幻的形式来表现这一场实际上的悲剧(在当时的环境下，像杜丽娘那样美丽、敏感又强烈地渴求爱情的少女当然只能得到悲惨的下场；剧本所写及的她的失望而死，正是历史的必然)和他的人性必将战胜的信念，并在艺术上获得成功，这也正如他自己所说，是由于“心灵则能飞动，能飞动则下上天地，来去古今，可以屈伸长短生灭如意……”(《牡丹亭题辞》)，也即是由于作家自己的源自独立不羁的人格的强大的心灵力量。

这种心灵力量不仅表现在他敢于唱出这样的赞歌，更在于他能够较充分地体会杜丽娘式的少女的痛苦、追求和坚强，并将这一切较完美地显现出来。所以，《牡丹亭》里的杜丽娘，其情感的丰富、细腻、炽烈，发展脉络的真切、清晰，在在都令人感动，从她游园惊梦到死后回生的这一阶段尤其如此。

就游园的部分来看，杜丽娘在起床初始，对镜理妆之际所唱的〔步步娇〕，就可谓神来之笔。

> 袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。停半晌整花钿，没揣菱花，偷人半面，迤逗的彩云偏。(行介)步香闺怎便把全身现？(第十出《惊梦》)

开头两句是说：她在梳妆时，看到庭院中被风吹断的蛛丝在晴日下袅袅飘拂，感到春天的脆弱也正与这摇漾着的“线”——“晴丝”相仿佛[①]。这种由蛛丝的易遭摧折而立即联想到春光易逝的极度敏感，正意味着她平时就深深沉浸在

① 李渔以为“晴丝”是“情丝”的谐音(《闲情偶寄》)，似不确。因情丝是从其心中产生而非自外“吹来”的。倘说她一见到“晴丝”，就因“晴”、“情”的同音而引起情丝一缕，又不免过于想入非非了。

青春易残的悲哀和恐惧之中。因为，我国自很早的时候起，这二者就已被联系起来了；而且，她若不是由此而考虑到自己的这种可悲处境，就不致如以下几句曲词所表现的那么失魂落魄。——接着的“停半晌”，表明她在感慨于“春如线”后，就陷入了沉思，连梳妆都停下来了。经过“半晌”，她才重“整花钿”，但神思恍惚，陡然被镜中的自己吓了一跳①，以为身边多出了一个人，因而“整花钿”的手猛然一震，把“彩云”也弄“偏”了。像这样的通过动作来传达其内心感受的曲词，生动地显示出了她心底的享受青春欢乐的渴求以及由于这种愿望遭到压抑而导致的深刻的苦闷。当然，在这里我们也看到了杜丽娘作为深闺少女的感情的细腻——庭院中的“晴丝”就使她怅惘万端——和竟会被镜中的自己吓着的娇弱。至于这支曲子最后的“步香闺怎便把全身现”，既体现了她平时所受的教养对她的束缚，也说明了她的渴求永远只能潜藏于心底，而不能有所表露，这就是其悲哀乃至悲剧的由来。

她在游园时所唱的〔皂罗袍〕，乃是上述〔步步娇〕曲的进一步发展，也是脍炙人口的名曲。

> 原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩。雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱。

这是美丽的春天的颂歌，是对春天的美丽被浪费的悲哀和不平，其末句包含着多少怨怅！而更其重要的是，这同时也是对自己的青春被扼杀的哀怨。因而园中的景色不但不能使她愉悦，反而引起了更多的悲戚。在与她一起游园的天真的丫环春香兴高采烈地发出“这园子委是观之不足也”的赞叹时，她却冷冷地说：“提他怎的?”并以如下的曲词作为这次游园的结束：“观之不足由他缱，便赏遍了十二亭台是枉然，到不如兴尽回家闲过遣。”(〔隔尾〕)这里所抒发的，已经是青春的活力与渴望遭受压制的深刻苦闷了。这也就是其惊梦的张本。

剧本中的游园部分，包括杜丽娘和春香二人的曲、白在内，只有五百字左右，但却能如此生动感人地写出杜丽娘的心态，自不得不归功于作者高度的感受力和表现力。这同时也就是他在对杜丽娘的整体塑造和对作品里其他较重要人物的描绘方面能够取得成就的原因所在。

他对作品里其他较重要人物的描绘，虽不能如刻画杜丽娘那样地入木三

---

① “没揣菱花，偷人半面”的“没揣”，是“不料”之意。但她本在对镜梳妆，镜中有自己的映像乃是自然之事，无所谓“没揣”。可见她当时尚未完全从沉思中醒来，忘掉了自己正对着镜子，因而镜中的映像对于她成了意外——“没揣”——的存在。

分，却也栩栩如生。作为剧中第二主人公的柳梦梅，他那对功名的渴求和对爱情的期盼，对杜丽娘的无限恋慕和生死以之的执着，在求谒杜宝——杜丽娘父亲——时的不通世务，遭致后者压迫时的勇敢反抗，都被写得鲜明而生动；春香的天真可爱，杜府塾师陈最良的迂腐而善良，均跃然纸上；连常被误认为封建势力代表的杜宝，在剧中也血肉丰满，感情充沛。他对杜丽娘是挚爱的，虽然反对她"白日眠睡"，要她在"刺绣余闲"，多读些书，"他日到人家，知书知礼，父母光辉"（第三出《训女》）；但同时也是为杜丽娘的前途着想，"看来古今贤淑，多晓诗书。他日嫁一书生，不枉了谈吐相称"（同上）。在那种"女子无才便是德"的时代里，父亲能为女儿考虑及此，实在已很难得了。及至杜丽娘因游园惊梦而患病，他妻子从春香处得知了一些情况，就对他说：丽娘的得病，是因游园时"梦见一人，手执柳枝，闪了他去"，他虽然因此而责怪妻子："我请陈斋长教书，要他拘束身心，你为母亲的，到纵他闲游。"但对杜丽娘却毫无怪责，反而积极请医，为她治疗。后来他妻子又说："（丽娘）若早有了人家，敢没这病。"这也就意味着丽娘的病源是基于情欲之思。按照封建礼教，这是很可耻的事。但他却并不以这种病为下贱，只是说："女儿点点年纪，知道个什么呢？""忒恁憨生，一个哇儿甚七情？……则是你为母的呵，真珠不放在掌中擎，因此娇花不奈这心头病！"（第十六出《诘病》）换言之，倘若杜丽娘年龄再大一些，那么，得这种病也并不意外。总之，他对女儿虽不理解，却也并不苛责，在内心深处则是深深地爱着她的；与他妻子一样，都把杜丽娘当作全家的命根子，所谓"两口丁零，告天天半边儿是咱全家命"（第十六出《诘病》〔驻马听〕）。因而，在杜丽娘临终时，他与其妻子合唱的〔忆莺儿〕确是充满了悲痛之情：

> 鼓三冬，愁万重，冷雨幽窗灯不红，听侍儿传言女病凶。……（同泣介）我的儿呵！你舍的命终，抛的我途穷，当初只望把爹娘送。（合）恨匆匆，萍踪浪影，风剪了玉芙蓉。（第二十出《闹殇》）

而在杜丽娘死后，他对妻子又是真诚安慰，希望她保重；尽管在丽娘生前，他曾怪责过妻子对她太放纵，这时却毫无归咎之意，反而说大概是由于自己审错了案子，枉断人命，才受此业报。在这里包含着深切的关心和体贴。

> 〔红衲袄〕夫人，不是你坐孤辰把子宿嚣，则是我坐公堂冤业报。较不似老仓公多女好，撞不着赛卢医他一病跻。天天，似俺头白中年呵，便做了大家缘何处消，见放着小门楣生折倒。夫人，你且自保重。便作你寸肠千断了也，则怕女儿呵，他望帝魂归不可招。（同上）

总之，他虽然遵守当前的社会规范，也绝不反对封建礼教，但却富于人情味，对女儿和妻子都有深挚的爱。其实，杜丽娘的悲剧并不能由他负责。因为，

杜丽娘所感受到的寂寞和对爱情的渴求，是只有在女性从小就能获得与男性同样的社会待遇（例如受教育、社交等）的情况下才能解决的。至于在杜丽娘的时代，即使杜宝愿意放她到社会上去自由择偶，社会也不容许。他唯一能做的，就是早日为杜丽娘找个如意郎君。但对杜丽娘这样美丽、敏感的女性来说，包办婚姻往往是另一个悲剧的开始。换言之，杜宝和他的妻子都不是杜丽娘的痛苦与悲剧的制造者，这与《西厢记》中崔莺莺的母亲、《墙头马上》中裴少俊的父母破坏子女的婚姻与幸福很不一样。他是一个深爱女儿，但却对她的痛苦既不理解也无能为力的父亲。这在当时是戏曲文学中从未出现过的类型，而如上所述，作者对这一人物的描写虽只寥寥数笔，却也颇为传神。

因此，从总体上来说，《牡丹亭》虽有结构略嫌散漫之弊①，但无疑是我国文学史上的杰构。就其对人物的描写、个人与环境的矛盾冲突的表现来说，较之《西厢记》等作品是进一步深化了。

《牡丹亭》的曲词俊丽和用典较多，这是从上面的引文也可以看得清楚的。与元杂剧相比，它跟口语的距离拉大了，也妨碍了文化素养较低的观众（以及读者）的欣赏；但另一方面却能较深细而精练地写出剧中人的内心活动，特别是杜丽娘那种敏锐而复杂的感受，因而又丰富和扩大了曲词的表现力。由于这二者在汤显祖的剧本里是相互渗透的，研究者往往强调其中的一个方面，以致褒贬不一。此外，汤显祖写作时不恪守曲律，他自己说："凡文以意趣神色为主。四者到时，或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。"（《答吕姜山》）这对于文学创作当然是正确的，但从戏曲音乐的角度来看，却会给演员的歌唱带来某种困难。那么，是要求演员发挥主观能动性去克服困难，甚至要求对音乐曲调稍作调整以适应曲词呢，还是主张剧作家在写作时必须首先服从曲律的规定？在这方面也就存在着不同的看法。下文将要介绍的以沈璟为首的吴江派，就是力主把曲律放在第一位的。

《南柯记》和《邯郸记》

比《牡丹亭》迟写两年的《南柯记》，既可说是在《牡丹亭》基础上的进一步思考，也可说是后退。在《南柯记》完成后第二年所作的《邯郸记》，则比《南柯

---

① 剧本中用不少篇幅所写的李全夫妇及其所统率的部队进攻南宋与杜宝招安他们的故事，也许隐含作者批判朝政之意，但对杜丽娘、柳梦梅的婚恋并无实际影响，因而成为作品的游离部分。

记》退得更远了。

在《牡丹亭》里，杜丽娘和柳梦梅的情缘得到了圆满的结果，这也可说是“情”的巨大力量显示。但是，他们在结成了美满姻缘以后，又怎样来应付生活中纷至沓来的各种问题呢？作为社会的人，他们将与社会取怎样的对应态度，后果如何？这些在《牡丹亭》中当然是用不到解答的，但如对人生进行认真的思考，却不得不涉想于此。而《南柯记》的后半部分，实不妨视为对此类问题的变相的答案。

此剧所写的，是唐代淳于棼的故事。他有一次见到一个年轻女子，“秀入肌肤，香生笑语”，因而心中恋慕（第七出《偶见》）。后见她代妹子向佛前施舍“金凤钗一双，通犀小盒一枚”，他更惊奇于“人与物皆非世间所有”（第八出《情著》，下同）。她又对他说，妹子比她“还妙”，他不禁失声而呼：“妹子，妹子，你有凤钗犀盒，央他送在空门，何不亲身同向佛前啰，和我拈香订做金钿盒？”（〔节节高〕）于是，她知道他已深深陷入情网，将为她妹子系念不置，“暮凉天他归去愁无那。牙儿嗑，影儿那，心儿阁，向人天结下这姻缘大”（前腔）。其实，她本是蚂蚁所化，是大槐安国蚁王的侄女，此来是为蚁王之女瑶芳——她口中的“妹子”——寻亲。淳于棼由于“情太多”（同上），便被她选中。淳于棼回家后，“一发无情无绪”（第十出《就征》），一天下午，酒醉而卧，梦中被大槐安国王召去，与瑶芳公主成婚。夫妻恩爱。又被任命为南柯郡太守，政绩显著，人民感戴。二十年间，生了二男二女，均沐恩宠。不料公主染病渐深，淳于棼所辖的一个将军又失守了城池，全军覆没。国王就调他夫妇回朝。公主死于途中。他先被任命为左相，那是朝中最高的官职。加以他在任南柯太守时，“南柯丰富，二十年间，但是王亲贵戚，无不赂遗”（第三十九出《象谴》），因而颇受他们的尊重。但很快就有人上书国王，说是天象示警，将有“衅起他族，事在萧墙”（同上），他便成了国王的怀疑对象，立即被解除了权柄，幽居私宅，成天担心着还有进一步的灾祸要来。幸而国王只是命他回归故里。于是他从梦中醒来，发现原先所喝的酒尚未冷却，接着又查明白了所谓大槐安国原是他家槐树根下的一窠蚂蚁。他由此勘破世情，归依佛门。

这一作品前半部所写的由于“情”的力量，人得以与蚂蚁成婚，过了二十年幸福生活，这与《牡丹亭》所写的“情”能使人由生而死又由死而生、终与所爱者结成夫妇，如出一辙。而后半部则进一步揭示出：“情”并不能解决人生的所有问题。作为社会的人，命运并不掌握在自己手里。像淳于棼那样，为南安郡人民做了许多好事，并尽量在政治上搞好人际关系，又是国王爱女的丈夫，其地位何等稳固！然而说倒便倒，他一点都做不得主。人生既然这样脆弱，那么，其意义又何在呢？——这却是《牡丹亭》所没有的内容。所以，也可以说，这是

作者在《牡丹亭》基础上的进一步思考。

联系我国封建社会的历史和汤显祖所置身的政治现实，这种思考的合理性是十分明显的。它本身就是一种进步，是个人不再安于任人摆布的地位的反映。但是，在汤显祖的时代，他找不到改变这种局面的道路。而从万历二十七、八年开始的思想整肃（参见本编《概说》），对于汤显祖之类的异端更是一种沉重的压力；这不能不增加其思想上的消极成分。所以，上述的思考终于导致了对人生的否定，并且把“情”也否定了，因为“情”本是附丽于人生的。以下所引，就是淳于棼觉悟后的认识，也可说是汤显祖为人生所作的结论：

> 我淳于棼这才是醒了。人间君臣眷属，蝼蚁何殊？一切苦乐兴衰，南柯无二。等为梦境，何处生天？小生一向痴迷也。
>
> 〔南园林好〕咱为人被虫蚁儿面欺，一点情千场影戏，做的来无明无记。都则是起处起，教何处立因依。（第四十四出《情尽》）

说人间的“君臣”何殊“蝼蚁”，这自是对当时君主独裁制度的反拨，但其出发点却是人生的虚幻。既然如此，爱情自也幻而不实，于是那能使人由生而死又由死而生的情，使人与蚂蚁相结合的情，在这里也就成了“影戏”的制造者而失去意义了。

不过，《南柯记》在其前半部中还是赞扬了“情”的巨大力量，因而与其后半部之间显然有所矛盾。到了《邯郸记》，这样的矛盾就消失了。该剧所写的是：吕洞宾下凡去度化有缘之人。在旅店中遇见自叹贫贱的卢生，就引他入梦。让他在梦中享受繁华，也历尽艰困；最后官至首相，穷奢极欲，年过八十，五子十孙，忽然一病而亡，这才发现原来是在做梦。入梦前店主人正在煮黄粱，醒来时黄粱尚未熟。于是勘破人生，跟随吕洞宾出家。至其梦中经历，则主要是官场的升沉，政局的变幻；男女之情仅起到点缀作用。

在剧本的结束处，汉钟离、曹国舅、铁拐李、蓝采和、韩湘子、何仙姑等神仙，将卢生在梦中的联姻崔氏、状元及第、建立边功、险遭死刑、权势显赫、临终乞恩等事一一加以讥嘲，以显示人生的虚幻，这也就是全剧的主旨所在：

> 〔浪淘沙〕（汉）甚么大姻亲？太岁花神。粉骷髅门户一时新。那崔氏的人儿何处也？你个痴人！……
>
> 〔前腔〕（曹）甚么大关津？使着钱神，插宫花御酒笑生春。夺取的状元何处也？你个痴人！……
>
> 〔前腔〕（李）甚么大功臣？掘断河津，为开疆展土害了人民。勒石的功名何处也？你个痴人！……
>
> 〔前腔〕（蓝）甚么大冤亲？窜贬在烟尘，云阳市斩首泼鲜新。受过的凄惶何处也？你个痴人！……

〔前腔〕(韩)甚么大阶勋？宾客填门，猛金钗十二醉楼春。受用过家园何处也？你个痴人！……

〔前腔〕(何)甚么大恩亲？缠到八旬，还乞恩忍死护儿孙。闹喳喳孝堂何处也？你个痴人！……(第三十出《合仙》)

除蓝采和外，汉钟离等所指斥的，正是当时社会为士大夫所设定的追求目标。因此，在这里明显包含着对那个时代的政治现实的反拨。但其用来取代那种目标的，却是冤亲平等、荣辱无殊的境界。在《牡丹亭》里激动人心的那种对于生活的热烈追求，在这里是连影子都看不到了。

汤显祖的进一步走向消极，恐怕不仅与明王朝正在开展的思想整肃有关，也与他自己的进一步遭到打击分不开。在写《邯郸记》的这一年，他受到了革职处分①。

在《南柯记》中，人物描写已远不如《牡丹亭》的动人，《邯郸记》在这方面更为突出。以两剧结尾处显示人生虚幻的曲词来说，前引卢生的〔南园林好〕还有些感情色彩，汉钟离等人的〔浪淘沙〕就纯是说教了。不过，《邯郸记》第三出《度世》却写得颇为成功，尤其是吕洞宾的如下曲词，意境高远，既有超凡脱俗之致，又有悲天悯人之怀，其实正反映了汤显祖自己既欲超越现实又未能忘怀人间的矛盾。

〔红绣鞋〕趁江乡落霞孤鹜，弄潇湘云影苍梧。残暮雨，响菰蒲。晴岚山市语，烟水捕鱼图。把世人心闲看取。

……

〔迎仙客〕俺曾把黄鹤楼铁笛吹，又到这岳阳楼将村酒沽。……来稽首，是有礼数的洞庭君主。……听平沙落雁呼，远水孤帆出。这其中正洞庭归客伤心处，赶不上斜阳渡。

四、沈璟与吴江派

汤显祖的《牡丹亭》在明代剧坛受到高度推崇，但也有加以苛评的，那就是以沈璟为首的吴江派。

沈璟(1553—1610)，字伯英，号宁庵、词隐生，吴江(今属江苏)人。万历二年进士，官至光禄寺丞。万历十八年以病告归，家居二十余年，致力于戏曲创

---

① 汤显祖于万历二十六年，自动弃职还乡。根据明朝制度，凡非革职的官员，均保留“仕籍”。到万历二十九年，却与他算旧账，给予了革职处分。

作及研究。其成就主要在南曲韵律的探讨方面。辑有《南词韵选》，意在究明南曲用韵的法则；又增订蒋孝《南九宫谱》为《南九宫十三调曲谱》，被誉为"订世人沿袭之非，铲俗师扭捏之腔，令作曲者知其所向往，皎然词林指南车也。"（徐复祚《曲论》）其论曲之作，则有《唱曲当知》、《论词六则》等。作有传奇十七种，以《义侠记》较为流行。

沈璟的曲论，主要有两大主张。第一，强调语言的本色。而其所谓本色，实仅就朴素乃至俚俗而言。第二，把符合曲律作为撰曲的最重要之点，说是"宁律协而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧"[①]（见吕天成《曲品》卷上）。这两点都与《牡丹亭》相反。所以他曾把《牡丹亭》按照自己的主张加以修改。据王骥德《曲律》卷四《杂论》第三十九（下）所载，汤显祖看到这一修改本后，很为不快，批评说："彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。"这也可以看作是两种创作原则的对立。

当时曲坛上有些人对沈璟颇为推崇。冯梦龙尊之为"词家开山之祖"（《太霞新奏》卷一），王骥德谓其"斤斤返古，力障狂澜。中兴之功，良不可没"（《曲律》卷四《杂论》第三十九下），吕天成《曲品》中的《新传奇品》，虽把沈璟和汤显祖都列为"上之上"，但却以沈居汤之前，并说："予之首沈而次汤者，挽时之念方殷，悦耳之教宁缓也。"由于与沈璟在理论上的共同点，他们被称为吴江派（因沈璟是吴江人）。

沈璟的剧本都颇平庸，就是其流行较广的《义侠记》，同样如此。该剧写武松故事。今引剧中武松于鸳鸯楼上杀死张都监及蒋门神、张团练后连夜奔逃的一段于下：

> ……（生急上）打破玉笼飞彩凤，顿开金锁走蛟龙〔步步娇〕（行介）托迹天涯空劳攘，举世皆罗网。奇毛已被伤，幸脱樊笼，更欲何向？（想科）我有个去处了。少不得早晚入梁山，十字坡先自潜踪往。
>
> （内鸣锣科）（生）前面有巡军来了，且躲在一边去。（下）……（生复上）这一伙巡军已过去了，趁此更深人静，撒开脚步，趱行前去。
>
> 〔五供养〕行行自想，此去还须，暂阻鸾凰[②]。丈夫怀远略，岂肯恋闺房。他娘儿厮守，况地主常相依傍。我又差了。糊口犹无计，何暇想糟糠。且把愁怀、暂时撇漾。

---

① 沈璟此说，一般以为本于何良俊（1506—1573）。何氏《四友斋丛说》卷三十七："夫既谓之辞，宁声叶而辞不工，无宁辞工而声不叶。"

② 沈璟在《义侠记》中，为武松安排了一个未过门的妻子。"暂阻鸾凰"指暂时还未能成婚。下文"他娘儿厮守"二句也是就其未婚妻的情况而言。

〔江儿水〕我来本是英雄汉，未去收成名利场。被天翻地覆多磨障，杀得地惨天愁伸冤枉。离了天关地轴才疏放，奈心急步行不上。（看科）两腿酸疼、犹恨无端吃棒。

〔川拨棹〕回头望，这一条血路广。染衣衫犹自淋浪，染衣衫犹自淋浪。若被人窥须遭祸殃。只得苦宵行日隐藏，苦宵行日隐藏。（第三十二出《挂罗》）

在这些曲词中，丝毫看不出武松的感情波涛。连对于他的"无端吃棒"以致"行走不上"，也只是使用了很浮泛的"犹恨"二字，而不能真正显示出其内心的痛恨。倘若把此段与李开先《宝剑记》中写林冲夜奔的一段相比较，我们就可看出优秀的作品与平庸的作品的区别。至于作品的语言，固然不妨称为朴素，但与关汉卿《窦娥冤》中窦娥被杀前所唱〔滚绣球〕那样的朴素具有天壤之别。〔滚绣球〕充满了激情，此则几乎没有什么感情色彩，因而谥为平庸也许更为恰当。此外，他的"只得苦宵行日隐藏"之类的句子，倒确是体现了"读之不成句"的特色的，当然同时也有"讴之始协"的功能。

第四节 袁宏道的诗文与晚明小品的特色

与小说、戏曲的发展相应，诗文在本时期也有了明显的变化，并形成了独具特色的晚明小品——一种新颖的文学散文。体现诗文的这一变化的，主要是以袁宏道为最重要代表的公安派。袁宏道同时是"性灵说"的创始者，他是在性灵说的指导下从事诗文创作实践的。而性灵说又显然受有李贽"童心说"的影响。由这一点来说，袁宏道的诗文与晚明的哲学新思潮实有紧密联系。不过，从万历二十七年起，袁宏道思想有所后退，其文学理论、创作与哲学新思潮的联系也逐渐减弱了。

一、"童心说"与"性灵说"

"童心说"的创始者李贽(1527—1602)，号卓吾，又号宏甫，泉州晋江(今属福建)人。曾任南京刑部员外郎、云南姚安知府等职。退出官场后长期从事讲学，著有《藏书》、《焚书》等。万历三十年以"敢倡乱道，惑世诬民"的罪名被中央政府逮捕，在狱中自杀而死；其著作全遭禁毁。但禁毁的风头一过，书坊又纷纷刊刻其书以牟利，并非李贽之作也假托其名以增加销路。

关于李贽的哲学思潮，本编的《概说》已略有介绍。他依据王阳明"心自然

会知"之说，把人的物质生活欲望作为符合人性的东西加以肯定，而把束缚人的精神自由和相应行动的"德礼""政刑"则作为使人失所的东西加以否定。在这基础上，他又提出了"童心说"，把"童心"作为为人为文的基础，而把违背童心的视为假人假文。他说：

> ……夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心；失却真心，便失却真人。人而非真，全不复有初矣。
>
> ……然童心胡然而遽失也？盖方其始也，有闻见从耳目而入而以为主于其内，而童心失。其长也，有道理从闻见而入而以为主于其内，而童心失。其久也，道理闻见日以益多，则所知所觉日以益广，于是焉又知美名之可好也而务欲以扬之，而童心失；知不美之名之可丑也而务欲以掩之，而童心失。……夫既以闻见道理为心矣，则所言者皆闻见道理之言，非童心自出之言也。言虽工，于我何与？岂非以假人言假言，而事假事、文假文乎？（《童心说》）

由此可见，李贽所说的"童心"，不仅存在于儿童时代，而且是人的一生都应该具有的；至于作为"童心"对立面的"闻见道理"，显然是后天各种原则、规范，是和人的"最初一念之本心"相反的，所以，当它们取代了"童心"的时候，人就成为假人了。换言之，"童心"是人的先天的本性。他之提倡"童心"而反对"从闻见而入"的"道理"，乃是因为他意识到这些"道理"——社会规范——是与人性相对立、扼杀人性的；这与他的反对"德礼"、"政刑"正相一致。

关于"童心"与文学的关系，李贽是这么阐释的："天下之至文，未有不出于童心焉者也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。……故吾因是而有感于童心者之自文也。"（同上）并特地指出：元杂剧、《西厢曲》、《水浒传》"皆古今至文"（同上）。他认为好的文学作品必须基于人的先天本性，并把《西厢记》等列入这样的作品之列，这在我国文学史上是一种新的观念；但他又以为只要"童心常存"就能写出好的作品来，则显然是一种片面的看法，否定了艺术形式的相对独立性。

袁宏道前期的"性灵说"实可视为"童心说"的继承和发展。

宏道（1568—1610），字中郎，号石公。万历二十年（1592）进士。万历二十三年至二十五年曾任吴县令，以病请假。二十六年，入京任顺天教授，次年，迁国子监助教，二十八年，补礼部仪制主事，数月，又请假还乡。万历三十四年复职，官至验封司郎中。有《敝箧》、《锦帆》、《解脱》、《广陵》、《瓶花斋》等集，去世后被辑为《袁中郎全集》。

宏道幼即聪慧，在万历十八年时，曾去拜访李贽，相互投契，留三月余，宏

道自居于弟子之列。自此,"始知一向掇拾陈言,株守俗见,死于古人语下,一段精光不得披露。至是浩浩焉如鸿毛之遇顺风,巨鱼之纵大壑"。遂主张"大丈夫当独往独来,自舒其逸","岂可逐世啼笑,听人穿鼻络首"(袁中道《吏部验封司郎中中郎先生行状》,以下简称《行状》)。他的"性灵说"就是在这样的思想基础上提出的。

在他看来,是否能体现"性灵"为真诗文、假诗文的分水岭,所谓"要以出自性灵者为真诗耳"①。他同时又说:"故吾谓今之诗文不传矣。其万一传者,或今闾阎妇人孺子所唱《擘破玉》、《打草竿》之类,犹是无闻无识真人所作,故多真声。不效颦于汉魏,不学步于盛唐,任性而发,尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲,是可喜也。"(《叙小修诗》)所谓"《擘破玉》、《打草竿》之类",均是当时的民间歌曲。关于此点,他在《答李子髯》(其二)中说得更明白:"当代无文字,闾巷有真诗。却沽一壶酒,携君听《竹枝》。"《竹枝》在此处为民间歌曲的泛称。这些作品既被称为"真诗",当然是体现了"性灵"的;而其所以能"多真声",则是因其作者为"无闻无识真人"。他的鼓吹"无闻无识",与李贽的反对"有道理从闻见而入而以为主于其内",可谓异曲同工。他在《叙陈正甫会心集》中还对"毛孔骨节俱为闻见知识所缚"的人加以讥嘲,更可见出其强调"无闻无识"绝非偶然。至于"真人",则根据袁宏道在另一处所作的解释,乃是:"率性而行,是谓真人。"(《识张幼于箴铭后》)总之,他所提倡的"性灵",也是以人的先天本性为前提,而与后天的"闻见知识"以及由"闻见知识"而人的社会规范相违戾的,与他的"岂可逐世啼笑,听人穿鼻络首"的人生信念也相一致。

袁宏道的倡导"性灵",固然具有反模拟的内容,他对后七子中的李于鳞更作过颇为尖刻的批判(参见《小陶论书》等篇),但如把"性灵说"仅仅归结为反模拟或反后七子,那却是把其积极意义大大缩小了。"性灵说"首先是要引导作家去写作"独往独来,自舒其逸"而不为流俗所拘的作品。倘若把袁宏道自己的作品作为实践其"性灵说"的样品,那么,像下文将要引述的《答林下先生》、《兰亭记》等篇,其"率性而行"、旁若无人的气概,才真正显示出了"性灵说"的精粹。

这种"性灵说"较之李梦阳等以表现真人、真情为具体内容的复古主张显然更进了一步,因为李梦阳等所倡导的真情、真人还较抽象,袁宏道的"性灵"则和李贽的"童心"一样,强调了与"闻见知识"——社会规范相冲突的人的先天本性,从而也就更能显示"独往独来"的个性;但却并不是李梦阳等人的复古

① 这是江盈科为袁宏道《敝箧集》所作《序》中引述的袁宏道语。袁宏道任吴县令时,江盈科为长洲令;吴县、长洲都在苏州,二人友谊甚笃,文学思想一致。江盈科所引之语当可信。

理论的对立面。《答李子髯》(其二)说:"草昧推何李,闻知与见知。机轴虽不异,尔雅良足师[1]。"他肯定了何景明、李梦阳的文学主张,认为他们指引的方向是接近正道、值得学习的[2],虽然何、李的作品并未能像袁宏道那样另辟机轴。至于他的所谓"当代无文字,闾巷有真诗",与李梦阳的"真诗在民间"之说一脉相承,更无庸赘论。

不过,袁宏道的思想有前后期的不同。以上所述,乃是其前期的"性灵说"的内容;其后期的"性灵说"则与此有别。

据袁中道《行状》,袁宏道于万历二十六年到北京任顺天府教授,到第二年,"先生之学复稍稍变。……遂一矫而主修,自律甚严,自检甚密,以澹守之,以静凝之";并认为其以前的"遣弃伦物,偭背绳墨,纵放习气,亦是膏肓之病"。对自己原先的生活态度以及与之相联系的思想都作了否定。到第二年又请假还乡。

如同本编《概说》所指出的,万历二十七、八年正是明王朝准备进行思想整肃的时期,而在这期间,袁宏道有一种恐怖情绪。他在请假回乡后所作的《答黄无净祠部》中说:

> 弟往在邸,尝语伯修曰:"今时作官,遭横口横事者甚多,安知独不到我等也?今日吊同乡,明日吊同年,又明日吊某大老,鬼多于人,哭倍于贺,又安知不到我等也?"以是无会不极口劝伯修归,及警策身心事……

此处所述,即是其万历二十八年请假回乡前之事,因为怕"横口横事"甚至死亡临到自己头上,他要求伯修(他的兄长,见后)"警策身心"和请假还乡,而他自己也确实做到了。所谓"自律甚严,自检甚密",也就是"警策身心"的体现。由此看来,他在万历二十七年的思想转变和二十八年的请假,实是基于这种恐怖情绪。

随着思想的转变,他所要求的"性灵"不但排斥了热烈的感情,而且与"理"相调和了。

他在万历三十二年所作的《叙呙氏家绳集》中说:"苏子瞻酷嗜陶令诗,贵其淡而适也。凡物酿之得甘,炙之得苦,唯淡也不可造;不可造,是文之真性灵也。"但万历二十四年所作的《叙小修诗》却说:

> (其诗文)大都独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下

---

[1] 《周易·屯》:"天造草昧。"疏:"草谓草创,昧谓冥昧。言天造万物于草创之始,如在冥昧之时也。"

[2] 《汉书·儒林传序》:"文章尔雅。"颜注:"尔雅,近正也。"

> 笔。……盖弟(指小修。——引者)既不得志于时,多感慨;又性喜豪华,不安贫窘;爱念光景,不受寂寞。百金到手,顷刻都尽,故尝贫;而沈湎嬉戏,不知樽节,故尝病。贫复不任贫,病复不任病,故多愁。愁极则吟,故尝以贫病无聊之苦,发之于诗,每每若哭若骂,不胜其哀生失路之感。……而或者犹以太露病之,曾不知情随境变,字逐情生,但恐不达,何露之有?且《离骚》一经,忿怼之极,党人偷乐,众女谣诼,不揆中情,信谗赍怒,皆明示唾骂,安在所谓怨而不伤者乎?

他前期所认为的"独抒性灵"的诗,原是感情热烈,不妨"若哭若骂"、"忿怼之极"的;到了后期,却只有"淡"才算得上是"真性灵",这些当然都称不上"淡",因而也就要被排斥在"性灵"之外了。

他在万历三十七年所作的《西京稿序》中说:"夫诗以趣为主,致多则理诎,此亦一反。然余尝读尧夫诗,语近趣遥,力敌《斜川》;……"理学家邵尧夫的诗既然可敌陶渊明(陶渊明有《游斜川诗》),自然也就是"真性灵"的体现了。于是,原先的"性灵"与"闻见知识"的冲突就不复存在。又,他在万历二十五年所作的《叙陈正甫会心集》中说:"迨夫年渐长,官渐高,品渐大,有身如梏,有心如棘,毛孔骨节俱为闻见知识所缚,入理愈深,然其去趣愈远矣。"可见"理"——"闻见知识"——原是与"趣"相对立的,但理学家邵尧夫的诗既然"语近趣遥",可见"理"与"趣"也是没有矛盾的了。总之,他在前期所反对的"理"——"闻见知识",到了后期就不再成为否定的对象。所以,其后期以"淡"为实际内容的"性灵说"也就背离了李贽的"童心说"。

最后需要说明的是:其前期的"性灵说"虽源于李贽的"童心说",但也有超越"童心说"之处,那就是他对文学的表现能力的重视。他在前期对"性灵说"是这样阐释的:"夫性灵窍于心,寓于境。境所偶触,心能摄之;心所欲吐,腕能运之。……以心摄境,以腕运心,则性灵无不毕达。"(江盈科《敝箧集序》引袁宏道语)这"以腕运心"的过程也就包含着表现能力在内,这却是"童心说"所没有涉及的,也是"性灵说"对"童心说"的发展。

二、袁宏道的诗文创作

与"性灵说"的变化相应,袁宏道的诗文创作也是前期优于后期。大概说来,其文又优于诗,这里主要介绍其前期之作。

袁宏道文的好处,是自然而个性鲜明,洒脱而凝练,题材广泛而富于情趣。若从文学发展的角度来看,那么,向口语的靠拢、以议论见感情,篇幅小而又蕴含表现深厚内容的可能性,有时具有幽默感,这是袁宏道在散文方面的新贡

献，也是通常所谓晚明小品的特色。

现先引《答林下先生》及《兰亭记》于后：

数年闲适，不知一旦忙苦乃尔。如此人置如此地，作如此事，奈之何？嗟夫，电光泡影，后岁知几何时？而奔走尘土，无复生人半刻之乐，名虽作官，实当官耳。先生家道隆崇，百无一阙，岁月如花，乐何可言。

然真乐有五，不可不知。目极世间之奇，耳极世间之声，身极世间之安，口极世间之谭，一快活也。堂前列鼎，堂后度曲，宾客满席，觥罍若飞，烛气薰天，巾簪委地，皓魄入帷，花影流衣，二快活也。箧中藏万卷书，书皆珍异。宅畔置一馆，馆中约真正同心友十余人，就中择一识见极高如司马迁、罗贯中、关汉卿者为主，分曹部署，各成一书，远文唐、宋酸儒之陋，近完一代未竟之篇，三快活也。千金买一舟，舟中置鼓吹一部，知己数人，游闲数人，泛家浮宅，不知老之将至，四快活也。然人生受用至此，不及十年，家资田地荡尽矣。然后一身狼狈，朝不谋夕，托钵歌妓之院，分餐孤老之盘，往来乡亲，恬不为怪，五快活也。

大抵世间只有两种人：若能屏绝尘虑，妻山侣石，此为最上；如其不然，放情极意，抑其次也。若只求田问舍，挨排度日，此最世间不紧要人，不可为训。古来圣贤，如嗣宗、安石、乐天、子瞻、顾阿瑛辈，皆信得此一着及，所以他一生得力。不然，与东邻某子甲蒿目而死者何异哉！（《答林下先生》）

古今文士爱念光景，未尝不感叹于死生之际。故或登高临水，悲陵谷之不长；花晨月夕，嗟露电之易逝。虽当快心适志之时，常若有一段隐忧埋伏胸中，世间功名富贵举不足以消其牢骚不平之气。于是卑者或纵情曲蘖，极意声伎；高者或托为文章声歌，以求不朽；或究心仙佛与夫飞升坐化之术。其事不同，其贪生畏死之心一也。独庸夫俗子，耽心势利，不信眼前有死；而一种腐儒，为道理所锢，亦云"死即死耳，何畏之有？"此其人皆庸下之极，无足言者。夫蒙庄达士，寄喻于藏山；尼父圣人，兴叹于逝水。死如不可畏，圣贤亦何贵于闻道哉？

羲之兰亭记，于死生之际，感叹尤深。晋人文字，如此者不可多得。《昭明文选》独遗此篇，而后世学语之流，遂致疑于"丝竹管弦""天朗气清"之语。此等俱无关文理，不知于文何病？昭明，文人之腐者，观其以《闲情赋》为白璧微瑕，其陋可知。夫世果有不好色之人哉？若果有不好色之人，尼父亦不必借之以明不欺矣。

兰亭在乱山中，涧水弯环诘曲，意古人流觞之地即在于此。今择平地砌小渠为之，与人家园亭中物何异哉！（《兰亭记》）

如果按照通常的文章分类法，这两篇基本上可以算是议论文。因第一篇自“然真乐有五”起直到结束，第二篇自开端至“尼父亦不必借之以明不欺矣”止，全都是发议论。但其重点，并不在于论证自己的看法，而在于抒发感情。其第一篇所要表现的，乃是对“求田问舍，挨排度日”的平庸生活的憎恶及其超脱平庸的渴望，谈论五项“真乐”等等只不过是抒发此种感情的手段，作者实无意于辨析这五项是否“真乐”，是以连“一身狼狈，朝不谋夕”何以是“快活”而非苦事亦不予阐发。至于后一篇，其重点实在于表达他对“为道理所锢”的“腐儒”和以“好色”为瑕疵的陋见的鄙夷。所以，其第一段虽以此种腐儒与“耽心势利”的俗子相提并论，而该段末尾的征引蒙庄、尼父，实均针对腐儒而言。其第二段述及萧统对《闲情赋》的批评，若仅是用来显示其人之“陋”以解释《文选》不收《兰亭记》的原因，则不必再对“夫世果有不好色之人哉”云云加以强调。不过，他并没有就这二者的谬谈作具体、细致的剖析，其第一段的大部分只是对“古今文士爱念光景，未尝不感叹于死生之际”的现象稍作阐发，以与“死即死耳，何畏之有”的腐儒之说相对照；其第二段的着力点更是为了把笔锋从《兰亭记》引到萧统。换言之，这篇文章之打动读者的，主要不是其议论的说服力，而是通过这些貌似信笔挥洒的议论所流露出来的对上述的腐儒、陋见的蔑视，以及由此所体现出来的作者“独往独来”的人格力量；因为这种腐儒之说和陋见在当时却是为绝大多数人所认同的。所以，这两篇虽像是议论文，其实却具有浓烈的感情色彩，一种新型的文学散文。五四新文学中的杂感，可说是此种散文的继承和发展。

这两篇虽然很简短，但却都涉及重大的问题。第一篇实际上是对于将义务等同于人生的传统观念的反拨。以儒家为代表的传统观念所强调的乃是人应尽的义务，所谓“三纲”之说，就是要臣对君尽义务，子对父尽义务，妻对夫尽义务；这种义务不仅要求绝对的服从，而且还必须牺牲自己。与义务相对的个人权利是普遍受到漠视的，除了主张不应剥夺民众最低限度的物质生活条件以外。但那与其说是维护个人的权利，毋宁说是为了维护社会秩序。在这样的情况下，享乐自然成为否定的对象。但正如马克思所早就指出的：“……关于享乐的合理性等等的唯物主义学说，同共产主义和社会主义之间有着必然的联系。”（《神圣家族》第六章）这也就意味着享乐本是基于人性的需求。袁宏道不仅把享乐作为人间“真乐”，而且把终身热衷于享乐的元末顾阿瑛列于“圣贤”之一，说他“信得此一着及，所以他一生得力”。所谓“此一着”，就是人若不能“屏绝尘虑”便应“放情极意”。在这里他所强调的乃是个人的权利，张扬享乐只是其派生物。第二篇的反对“死则死耳，何畏之有”的“道理”与以“好色”为瑕疵的陋见，其实是坚持个人的珍爱自己生命

和爱慕异性的权利，与第一篇存在相通之处。所以，这两篇都是对于传统的人生信条的抗争，虽不免矫枉过正，但文学作品本不同于理论著作，它是诉诸读者感情的，此二文所具的冲击力殊足感人；作品篇幅短小而容量甚大；虽蕴含惊世骇俗的精神，就形式言却轻松活泼，挥洒自如：在在都显示出鲜明的个性特色。

这种个性特色又是与作者的语言运用分不开的。作品在语言上的进一步向口语靠拢，十分明显。如《答林下先生》的"大抵世间只有两种人"，"若只求田问舍，挨排度日"，"皆信得此一着及，所以他一生得力"，简直就是白话；再如"然人生受用至此，不及十年，家资田地荡尽矣"，"此最世间不紧要人，不可为训"，和《兰亭记》的"虽当快心适志之时，常若有一段隐忧埋伏胸中，世间功名富贵举不足以消其牢骚不平之气"，"观其以《闲情赋》为白璧微瑕，其陋可知"，"若果有不好色之人，尼父亦不必借之以明不欺矣"，也都与口语相当接近，若于其中略改一二字，就与那些喜欢插入文言虚字的白话文相仿佛了。但另一方面，作品的文字又极洗练，不因其靠拢口语而流于冗杂。为了加强文字的表现力，也常用文言的炼字炼句之法，甚至杂入骈文的句式。如"烛气薰天，巾簪委地，皓魄入帷，花影流衣"（《答林下先生》），"夫蒙庄达士，寄喻于藏山；尼父圣人，兴叹于逝水"（《兰亭记》），均为显例。是以其文笔既轻松自如，又凝炼有致，有时也显得深沉；而作者的感情与个性即由此流露。

正因袁宏道散文具有上述特色，他的作品无论抒情、写景都清新可喜。除上引两篇外，其抒情之作如《丘长孺》、《汤义仍》、《徐汉明》、《沈博士》、《李子髯》、《沈广乘》、《家报》等①，写景之作如《虎丘》、《天池》、《晚游六桥待月记》、《游飞来峰至北高峰记》、《六陵》等皆传诵甚广。《虎丘》尤佳，但限于篇幅，难以征引；今引《六陵》如下：

> 六陵萧骚岑寂，春行如秋，昼行如夜，虽联鞭叠骑，常若有怅啼鬼哭之声。读唐义士诗，楚痛入骨，为之泣下。古来亡国败家虽多，未有若此之惨酷者也。
>
> 碑碣皆荒断不可读。山势回合，架数败宇其间，惟有老松横道，杜鹃花滴血满山而已。相与悲歌感慨，泣数行下。既而自笑，鬼若无知，则暴骨含珠，高碑废垅，等作一丘。鬼若有知，玉鱼金盌之恨，今已销歇。且禹陵之卷石，视六陵之荒址，其荣枯能有几也，游者乃乐彼而怆此。噫，亦

---

① 袁宏道的尺牍中同名者不少，现注明以上作品在《袁宏道集笺校》（钱伯城笺校，上海古籍出版社 1981 年版）中的页数，以免混淆。它们在《笺校》中的页码分别是第 208、215、217、219、241、242、251 页。

惑矣！

六陵为南宋皇帝在浙江绍兴的陵墓所在地，元时江南释教总统杨琏真伽将杭州、绍兴的宋帝陵全都发掘，其骸骨为唐珏（即唐义士）所收埋，并作诗以悲其事。袁宏道此篇记其游六陵时的感受，全文仅163字，而凄厉之景、悲楚之意，相互渗透，撼人殊甚。结尾一转，虽若自慰，其实更增无常之感。与苏轼《赤壁赋》的后段形似而实质大异。

袁宏道的小品文，有时也颇具幽默感。这在中国古代散文中是少见的。如《百花洲》：

> 百花洲在胥、盘二门之间。余一夕从盘门出，道逢江进之，问："百花洲花盛开否？盍往观之。"余曰："无他物，惟有二三十粪艘，鳞次绮错，氤氛数里而已矣。"进之大笑而别。

这些也就是晚明小品的优点所在。

与散文相比，袁宏道的诗却颇显不如。

在《伯修》一文中，袁宏道自述其作诗之法说："世人以诗为诗，未免为诗苦，弟以《打草竿》、《擘破玉》为诗，故足乐也。"像这样地以作民间歌曲之法作诗，袁宏道之前的李开先已经试验过，唐寅也有一些俚俗化的诗，甚至元末杨维祯的提倡古乐府，也已含有要把诗歌从严密的格律中解脱出来之意。这是因为，随着社会的发展，日益丰富的生活和感情要求诗具有相应的表现形式。若从广义的诗歌来看，这一进程实是从中唐开始的。由诗发展为词，词又发展为散曲，一方面扩大其表现力，另一方面在总体上向口语靠拢，其结果就使广义诗歌与社会的适应度不断增加，其艺术水平也不断提高。不过，词和散曲都是音乐文学，在表现感情的深度和广度上受有明显的限制，明代中期以后，散曲的发展就停顿了；词的停滞则比散曲更早。再从狭义的诗歌领域看，宋诗本不足与唐诗方驾，元、明两代虽着重在向唐诗吸取营养，但不仅没有出现李白、杜甫那样的诗人，也没有产生足以与唐诗名篇相当的杰构。这并不是元、明诗人缺乏才能，而是原来的诗歌形式与元明诗人的思想感情之间已发生了距离。倘若一任旧贯，诗歌创作必将衰退。所以，从杨维祯到袁宏道的探索与诗歌前进的大方向原是一致的。不过，从先秦四言诗到唐代的近体诗，诗歌的形式和技巧是经过无数艺术经验的积累才达到那样高度的造诣的，由此也形成了读者在审美方面的心理定势。要在诗歌形式方面有所创新并取得成功真是谈何容易。袁宏道的以《擘破玉》、《打草竿》之法作诗，实是一种失败的试验，但也给后人留下了有益的教训。

具体地说，这种方法就是直抒胸臆，较充分地宣泄自己的感情，重视奔放

而不求含蓄与浓缩,文字也以晓畅为主。现在看他两首这样的诗:

……垂头再哭哭声哑,长夜幽幽悲逝者。破玉锤珠可惜人,天何言哉无知也。三哭眼酸泪枯欲流不得流,焚香告天愿天为我开咽喉。颜渊鲁高士,胡为三十二而死休?灵均楚直臣,云何枯槁江潭望君门而媒蹇修?云何为而投阁?贺何为而赋楼?渴何为而病马?癞何为而疾牛?龙何愚而触网?鳖何细而随钩?山何卑而成水?海何升而为丘?圣者不能言,愚者不能忧。释迦与老子,眯矇双白头。即如王子声,高第十二秋,穷年只淹蹇,低眉拜督邮。谗言复闻之,刺心如戈矛。缠棺布三尺,栖身土一抔。嗟乎子声,汝生不能一日牙牌青绶拱手长安道,又不能拂衣故园补缀先人草。万里迢遥魄伴魂,一具瘦骨盲送老。福君何其薄?夺君何其早?和氏空有泣,楚国无以宝。天不平,地不平。吁嗟乎,王子声!(《哭临漳令王子声》其二)

昔闻八百里,今来八百亩。为问袁大令,可如贺监不?黄冠吾愿学,其如多八口。形体作仆奴,礼法成枷钮。幸尔略知识,效颦辞五斗。强作舒眉诗,学饮宽肠酒。所以不脱然,为身非我有。恩爱毒其躬,父母掣其肘。未免愧古人,青山空矫首。(《贺家池》)

上一首感情激烈,但却缺乏中国传统诗歌的美感。例如自"颜渊鲁高士"以下,连提十个问题,使读者能较充分地体会到他内心的强烈愤懑,但却过于直露,感情一泻无余。这是中国传统诗歌的大忌。无论李白还是杜甫,都没有这样直露地倾诉悲愤的诗句。然而,袁宏道能否对此进行艺术处理,使之含蓄、蕴藉一些呢?倘他这样做了,就必然会减弱感情的强度,不能恰如其分地表现个人与环境的冲突了;而这样的愤懑,原是个人与环境的冲突达到了一定高度的产物。如果既要保持现有的感情强度,又要增加诗美,就只能从根本上改变诗歌的意象。但那就不是用《擘破玉》、《打草竿》之法作诗所能达到的,而必须对传统的诗歌形式作更深入和艰苦的革新。这却不是在当时的历史条件下所能做到的。此诗的其他部分也都可作如此理解。至于第二首,同样直露而缺乏传统的诗美,但像"形体作仆奴,礼法成枷钮"这样的认识,"恩爱毒其躬,父母掣其肘"这样惊世骇俗的觉悟①,实在是无法用蕴藉含蓄的传统诗歌

① 五四新文学中,对"礼法"的批判是常见的,但涉及"恩爱毒其躬,父母掣其肘"的却还不多。沉樱的短篇小说《回家》是其中之一。该篇写一个离家已一年多的女青年丽尘,决定与同伴们去参加"伟大的事业",临行前又回家来看看;但家庭的温暖却使她舍不得离开了。这实不妨视为"恩爱毒其躬,父母掣其肘"的注解,虽然丽尘所想参加的"伟大的事业"与袁宏道所向往的生活是完全不同的。

形式(不是体裁)来表现的。

当然,袁宏道并不是不能写凝练的、具有传统美感的诗,例如《东阿道中晚望》:

东风吹绽红亭树,独上高原愁日暮。可怜骊马蹄下尘,吹作游人眼中雾。青山渐高日渐低,荒园冻雀一声啼。三归台畔古碑没,项羽坟头石马嘶。

已经是美丽的春暖花开时节了,但他却是孤独的("独上高原"),而且充满了迟暮感。在他看来,一般人都是盲目的,他们的眼睛已经被尘雾蒙住了①;掀起尘雾的,则是那些乘坐骊驹的富贵者。于是白日渐渐西沉;冻雀的一声啼叫突然打破了这沉寂的空气。他感到一种巨大的变异将要来临,连项羽坟上的石马都已发出嘶鸣。这就是此诗所告诉我们的一切。从这里,我们可以具体、清晰地体味到他内心的萧索、忧虑和愤懑,甚至还含有某种恐惧:那即将到来的变异是什么连他也不清楚。他的这种复杂的感情、新颖的意象(冻雀的啼叫②、石马的嘶鸣、"蹄下尘"与"眼中雾"的奇妙联想、第一句的美丽景色与第二句的寂寞和迟暮感的强烈对比等)、凄厉的色彩、比兴手法的熟练运用所形成的广阔的想像空间,都很使读者感动,也具有传统的诗歌的美感。而且,由于意象的新颖,这种美感并不只是传统的复制,还给予读者以新的体味。但尽管如此,像上引《哭临漳令王子声》(其二)、《贺家池》二诗所体现的鲜明的个性,在这首诗中却看不到了。由此可见,袁宏道并不是写不出那种具有诗歌的传统美感的作品,而是写不出既能表现其独特而强烈的内心冲动、又体现出传统美感的诗歌。

袁宏道在诗歌问题上曾与当时苏州的文学家张献翼(字幼于)有所争论,在给张氏的一封信中,他说:

公谓仆诗亦似唐人,此言极是。然要之幼于所取者,皆仆似唐之诗,非仆得意诗也。夫其似唐者见取,则其不取者断断乎非唐诗可知。既非唐诗,安得不谓中郎自有之诗,又安得以幼于之不取,保中郎之不自得意耶?仆求自得而已,他则何敢知。近日湖上诸作,尤觉秽杂,去唐愈远,然

---

① 《汉书·王式传》:"歌《骊驹》。"注:"服虔曰:'逸《诗》篇名。……'文颖曰:'其辞云:"骊驹在门,仆夫具存;骊驹在路,仆夫整驾"也。'"可见诗中骊驹的主人当是有好些"仆夫"侍候的上等人,故云"仆夫具存"。在《诗经》时代,这当为大夫阶层。袁诗特地指出"骊马蹄下尘",当用"骊驹"的典故。因富贵者出行,随从众多,马匹精良,这才会尘雾蒸腾,迷住行人眼睛。

② 虽然我国古代诗歌很早就写到鸟雀,但像"荒园冻雀"那样的凄厉景象,并配以更增加了凄厉之感的"一声啼"那样短促而突兀的啼叫,这却是在以前的诗歌中难以见到的。

愈自得意。……(《张幼于》)

这里的所谓"似唐人",实指具有像唐诗那样的美感。而所谓"尤觉秽杂"的"近日湖上诸作"则是指其当时游西湖所作诸篇,上引《贺家池》就是其中之一。这又可见袁宏道那些蕴含传统美感的诗并不是他自己最满意的;而他最满意的却又没有那种美感。这其实也就意味着:到了袁宏道的时代,最能使诗人激动的新的感情内涵已经超出了诗歌的传统形式所能提供的美感的范围;因此,创造一种能与这样的感情内涵相适应的诗歌的美已提上了议事日程,而袁宏道的试验则是在这方面所作的最早的集中努力。不过,在袁宏道以后(更确切地说是从袁宏道后期开始),这种试验就停止了。再次进行试验,严格说来已是新诗时期了;在新诗以前的梁启超等人进行的"诗界革命",明确要求"以古人之风格入之",那就仍不免是"似唐之诗"或似唐以外的其他古人之诗,与袁宏道的"求自得"存在距离。

公安派的其他作家

袁宏道的诗文在其生前有很大影响,附和者不少,形成了一个文学流派;因宏道为公安人,故称公安派。在这一派中,除宏道外,影响最大的为袁宗道、袁中道、江盈科。宗道、中道与宏道并称三袁。不过他们均无宏道那种"独往独来,自舒其逸"的气概,诗文也就缺乏袁宏道那样的鲜明个性。但文字均明白晓畅,不以涂饰为工,这是与袁宏道相同的。

袁宗道(1560—1600),字伯修,号石浦,是袁宏道的兄长。万历十四年进士,官至右庶子。有《白苏斋类稿》。本推崇王世贞、李攀龙。袁中道为他作的传记说:"二十举于乡。不第归,益喜读先秦、两汉之书。是时,济南、琅琊之集盛行,先生一阅,悉能熟诵。甫一操觚,即肖其语。"(《石浦先生传》)其后却转而批评王、李,并上推至李梦阳,谓其开模拟之端,但也肯定"空同诸文,尚多己意,纪事述情,往往逼真"(《论文》上)。大抵说来,他是从学习王、李转变为主张为文必须畅达,并进而反对模拟之风的。至于他的转变始于何时,目前尚无确切材料。

如同袁中道的《石浦先生传》所指出的,他为人谨慎,因而不如袁宏道似地有惊世骇俗之论。但文笔清新,小品文之写真情实感者也颇足动人。如尺牍《龚寿亭母舅》:

三年之间,时时聚首畅饮,极尽山林之乐。将为此趣可要之白首,而微尚不坚,匆匆就道。寒月长途,严霜摧我鬓,朔风钻我骨,亦复何兴而甓

踅不休。遂使云心斋前，苍筠无色，薜荔笑而猿鹤怨。盖未抵浊河，而意已中悔矣。且年来放浪诗酒社中，腰骨渐粗，意态近傲。昔年学得些儿磬折，尽情抛向无事甲里，依然石浦河袁生矣。前偶有诗曰："狂态归仍作，学谦久渐忘。"盖情语也。千万莫轻易出山，嘱嘱！

这是他在北上补官途中所写的信，叙述途中的苦辛、内心的懊悔，寥寥数笔，却给人以深切的感受，其中所表现的个性与环境的矛盾，也以真切而发人深思。

袁中道(1570—1623)，字小修，为宏道之弟。万历四十四年进士，由徽州府教授，官至南京礼部郎中。其著作传世者有《珂雪斋近集》、《珂雪斋前集》、《珂雪斋集选》、《游居柿录》，今人汇编为《袁中道集》。

当袁宏道在吴县为县令时，中道还只是二十几岁的青年，但他的诗文已编成集子。袁宏道对之颇为赞赏，视为"性灵说"的体现；并为之作《叙小修诗》(上文已摘引)。现引其当时所作的《有感》(其一)和《放歌赠人》，以与宏道《叙》所言中道诗特色相印证。

予意非为侠，心中不可平。且须凭独往，那复问横行。愁来无后日，泪尽是前程。不堪到岁暮，寒鸟叫江城。(《有感》其一)

金阊九月露为霜，太湖澄碧涵波光。萧瑟山中木叶脱，飘零塘上藕花香。有客遥夜悲行路，络纬鸣壁虫吟户。枯鱼无水忆波澜，风扫芭蕉昼掩关。却言七月游武林，湖上芙蓉艳不胜。越女红裙朝送酒，词客朱弦夜鼓琴。留连湖上两月归，可笑乐极忽生悲。青眼故人何处是，绿林狂客漫相欺。不死乞食到吴中，谁信贫工病更工。可怜一掬飘蓬泪，留来滴向馆娃宫。偃蹇一命细于丝，为臂为肝只此时。愁人参苓新药裹，妒他桃李好花枝。吴地繁华翻寂寂，秋来更漏转迟迟。无情只傍青蝇客，有恨难听《白纻辞》。床头锈涩芙蓉剑，案上尘封金屈卮。委顿了无一日欢，转觉人生行路难。竹皮冠在能欺发，犊鼻裈亡不耐寒。黄金娇客终难媚，《白雪》新诗且自看。愁人相对愁难道，愁极朱颜一夜老。骥子盐汗委黄泥，凤凰折脚眠荒草。升沉苦乐讵有常，造物侊侗那可晓。时光冉冉不我待，双鬓如漆能常在？人生功名无定期，蚁旋偶与膻膻会。岂以七尺浪奔驰，一发不中便息机。相赠愧无绕朝策，第一韶华莫虚掷。五白六赤游侠场，初七下九行乐日。宾从刻烛诗千篇，男女杂坐酒一石。兴来得意恣游遨，飘风吹作天涯客。影落三江与五湖，游戏宛洛醉京都。走马弯弓出九边，登山涉水过三吴。春花秋月尽可度，最是宅边桃叶渡。夜饮朝歌剧可怜，繁华极是伤心处。领略东风快放颠，任骂轻薄恶少年。闲来乞食歌妓院，竿木随身挂水田。沉湎放肆绝可笑，乡里小儿皆相诮。君不见擎天金鸩啖老龙，

榆枋小鸟难同调。(《放歌赠人》)

前一首颇可见出磊落不平之气和悲壮的特色，那种明知是绝望的反抗在我国古代诗歌中殊不多遘。后一首则散漫无节，失于冗杂，但青年的热情、追求、欢乐、谬误、愤懑、狂傲，跃然纸上；袁宏道《叙小修诗》曾言其诗"有时情与境会，顷刻千言，如水东注，令人夺魄。其间有佳处，亦有疵处。佳处自不必言，即疵处亦多本色独造语。然予则极喜其疵处"，于《放歌赠人》诗可见一斑。不过，就袁中道现存的作品来看，像《有感》和《放歌赠人》的都并不多。

在袁宏道于万历二十七、二十八年思想开始转变之后，中道也有所变化，有些地方甚至走得比袁宏道还远。如说"《水浒》崇之则诲盗，此书(指《金瓶梅词话》。——引者)诲淫，有名教之思者，何必务为新奇以惊愚而蠹俗乎?"(《游居柿录》)所以，他的诗歌不久就失去了青年时期的锋芒，也是很自然的。

中道小品以游记为佳。善写景，于清疏中见秀美。而文字整饬，已无宏道小品向口语靠拢的特色。如《西山十记》之四：

> 从香山俯石磴行柳路不里许，碧云在焉。刹后有泉，从山根石罅中出，喷吐冰雪，幽韵涵澹。有老树中空火出，导泉于寺，周于廊下，激聒石渠，下见文砾金沙，引入殿前为池，界以石梁，下深丈许，了若径寸。朱鱼万尾，匝池红酣，烁人目睛，日射清流，写影潭底，清慧可怜。或投饼于左，群赴于左，右亦如之，咀呷有声。……

若与袁宏道《虎丘》等文相较，中道此篇就不免见出斧凿痕了。

中道文章中最好的一篇，是《李温陵传》——李贽的传记。写作时已在李贽遇害之后。如前所述，在李贽被镇压的前后，明代的文学高潮就在退落了。虽然后来曾有过李贽著作重又热销的时期，中道此篇也可能即作于那时[①]，但他能公然表彰李贽，使文学高潮时期的精神得以在某种程度上重现，究竟是难能可贵的。此文所写李贽，固然虎虎有生气，篇末的论赞也很见笔力：

> 或问袁中道曰："公之于温陵也，学之否?"予曰，"虽好之，不学之也。其人不能学者有五，不愿学者有三。公为士居官，清节凛凛；而吾辈随来辄受，操同中人，一不能学也。公不入季女之室，不登冶童之床；而吾辈不断情欲，未绝嬖宠，二不能学也。公深入至道，见其大者；而吾辈株守文

① 袁中道为其兄宗道所作传中说："李卓吾刻《藏书》成，先生曰：'祸在是矣。'"(《石浦先生传》)他并把这作为宗道"遇事烛照"的突出例子。可见他很理解李卓吾思想与当时统治集团的尖锐冲突。他的为人，又正如其自己所说："吾辈胆力怯弱，随人俯仰。"(《李温陵传》)在李贽被杀之初，局势很严重，袁中道想必不敢作那样的文章。

字,不得玄旨,三不能学也。公自少至老,惟知读书;而吾辈汩没尘缘,不亲韦编,四不能学也。公直气劲节,不为人屈;而吾辈胆力怯弱,随人俯仰,五不能学也。若好刚使气,快意恩仇,意所不可,动笔之书,不愿学者一矣。既已离仕而隐,即宜遁迹名山,而乃徘徊人世,祸逐名起,不愿学者二矣。急乘缓戒,细行不修,任情适口,鸾刀狼藉,不愿学者三矣。夫其所不能学者,将终身不能学;而其不愿学者,断断乎其不学之也。故曰:虽好之,不学之也。若夫幻人之谭,谓其既已髡发,仍冠进贤;八十之年,不忘欲想者,有是哉?所谓蟾蜍掷粪,自其口出者也。"

无论是其不能学之处抑不愿学之处,都显出了李贽的棱棱风骨。其结尾数句,洋溢着对诬蔑李贽者的极度憎恶,真可谓掷地作金石声。同时,他毫不掩盖自己软弱甚或鄙陋的一面,也无讳饰地写出了他自以为优于李贽实则却显示了其缺陷的所在,因而个性鲜明,读来颇有亲切感。这些,确都无愧于袁宏道《叙小修诗》中对中道作品的肯定评价。由此也可见:明代文学自万历后期开始的落潮期是一种缓慢的退却,并且在这过程中偶或也会闪现一些近似以前的火花。

除三袁以外,公安派的另一重要作家为江盈科(1553—1605),字进之,桃源(今属湖南)人。万历二十年进士,授长洲县令,官至四川提学副使。有《雪涛阁集》,刊于万历二十八年。今人将其著作汇辑为《江盈科集》。他是袁宏道的同年进士,任长洲县令后不久,袁宏道来为吴县令。吴县与长洲均在苏州,二人经常相见,情好甚笃。江盈科不但完全接受了袁宏道的文学思想,而且对宣传这种思想和推广袁宏道的作品做了很多工作。袁宏道的《敝箧集》、《锦帆集》都是他作的序;《解脱集》是他所刻:先刻两卷,刻后袁宏道又有了新作,遂续刻两卷,所以他为此集写了两篇序。在公安派开始形成之时(也即袁宏道在吴县为县令的时候),袁中道只是二十余岁的青年,袁宗道虽已为翰林,但为人"平粹缜密"(袁中道《石浦先生传》),也即平和小心,而且,他的与袁宏道文学思想较为接近,恐还在袁宏道于万历二十六年冬入京之后[①]。换言之,除袁宏道外,当时对扩大公安派影响起作用最大的首推江盈科。

江盈科的诗正如袁宏道所论有"才高识远,信腕信口,皆成律度,其言今人之所不能言,与其所不敢言者"的一面,但也有"一二语近平近俚近俳"(《雪涛

① 袁中道《书方平弟藏慎轩居士卷末》:"戊戌之冬,伯修、中郎皆官都门,……时中郎作诗,力破时人蹊径,多破胆险句。伯修诗稳而清,……为中郎意见所转,稍稍失其故步。"又,宗道有《论文》上、下二篇,因宗道为宏道之兄,研究者多以为此两篇为宏道"性灵说"的先驱。但此两篇究为何时所作,实难以考定。

阁集序》)。前者是主导面。钟惺说:“江令(指江盈科。——引者)贤者,其诗定是恶道,不堪再读。……袁仪部(指宏道。——引者)所以极喜进之者,缘其时历诋往哲,遍排时流,四顾无朋,寻伴不得,忽得一江进之,如空谷闻声,不必真有人迹,闻跫然之音而喜。”(《与王穉恭兄弟》)则显非实事求是之论。如江盈科《孟司谏(原注:时被放)》诗:

> 自以商山杳,生愁汉嗣移。讼言忘谔谔,抗诏敢期期。已是肝如铁,偏怜鼎似饴。湘江兰芷在,渔父共提携。

这真可称得上“其言今人之所不能言,与其所不敢言”。孟司谏指吏科左给事中孟养浩。万历二十年正月,谏官李献可等请求为神宗长子常洛举行“豫教”典礼[①],神宗以献可疏中写错了弘治年号为借口,给予处分,孟养浩和许多谏官都上疏救援献可等,并都主张“豫教”,养浩之疏尤激烈。结果,养浩受到廷杖一百与除名为民的处罚,参与此事的其他谏官也都受到惩处(参见《明史》卷二三三《李献可传》、《孟养浩传》)。此诗在表章孟养浩的忠悫的同时,对神宗皇帝作了尖锐的斥责。作者的意思是:孟司谏是为了维护皇室的稳固,却遭到了如此惨酷的待遇。但对于他那样的硬汉子来说,即使把他投入鼎中烹煮,他也甘之如饴,一百廷杖又怎能奈何得了他?把他削职为民,他就会像屈原那样地流芳百世[②],适足以显示皇帝是像楚怀王、顷襄王那样的昏君。在这里,江盈科以素朴有力的语言、适当的典故运用、“已是”两句的集中而富于想像的刻画,表现了一种无视封建皇权的气概,颇足感人;这种气概也正是袁宏道所谓“独往独来,自舒其逸”的大丈夫精神的体现。再如《秋日》的“宦情霜里叶,时论草间虫。成就陶潜懒,夕郎书一封”,其对“时论”的公然指斥,固为“今人之所不能言”与“不敢言”,而比喻的巧妙、个性的显现[③],又都使此诗不乏感染力。

江盈科的另外许多诗,感情虽无如此激烈,但也常有独特的感受,与袁宏道的性灵说相合。如以下两首:

> 寒声起树杪,四顾天如垂。远岫吐云叶,乱风交雨丝。饥鸦索食急,倦马赴关迟。句曲可能达?仆夫云未知。(《句曲雨》)

---

① 常洛因是神宗长子,本当立为太子。但当时神宗宠爱郑贵妃,从而特别喜欢郑贵妃之子常洵,并把立太子之事拖着不办,群臣纷上奏章,要求确定太子,神宗皆不予理睬。为常洛举行“豫教”典礼,也就是变相宣布常洛为太子,所以当时君臣都把此事看得很重。

② “湘江”、“兰芷”、“渔父”皆用屈原作品中的典故,暗示孟司谏的遭遇与屈原一样。

③ 例如,以“陶潜懒”来反抗“时论”对他的谴责,就是一种颇能见出其个性的方式。“夕郎”本用以指称黄门侍郎;此处的“夕郎”之“书”是指不利于江盈科的奏疏。

几年元日滞金阊，青鬓萧疏半已霜。飞舄可能如叶县，种花浪复比河阳。鞭箠痛彻疲民骨，杼轴空歌织女章。辽左军储星火急，蠲租那得念逃亡？（《戊戌元旦感赋》）

前一首写景，以真切胜，从中渗透了旅途的艰困。后一首抒情，生动而深刻地写出了诗人的痛苦：支出了过多的精力，生命在迅速地逝去，但换来的却是人民的深重灾难，而且局面还将进一步恶化，看不到出路何在。它不像元结《春陵行》和《贼退后示官吏作》那样地具体描绘人民的悲惨生活和诗人由此产生的内心矛盾，而是着重写个人生命价值失落、理想破灭（由"种花"句所表现的）和前途茫然的悲哀，读来另有感人之处。

所有这些诗篇，都绝非钟惺的所谓"恶道"！

江盈科的小品文也多有从自己胸臆流出者，虽不如袁宏道的灵动有致，但也能发前人所未发。如《与卓月波光禄》：

……别来困簿书良苦，出而低眉，有如妓女侍贵倨人，嚬亦不敢，笑亦不敢，局促屏气，膝行自前；入坐堂皇，吏抱案牍，纷如乱麻，谛观则目欲眩，摇笔则腕欲脱；俄而较钱谷，听狱讼，箠楚之声，号呼之音，繁聒吾耳，如鸣蜩沸羹，欲逃避一刻不可得。诸如此状，以语足下，何啻地狱中鬼囚向大罗仙真说狴犴愁苦？今且视事几一年，形骸销蚀，鞠如枯鰕，无一善状可述……

写自己的心情，极为真切；以妓女比官吏，设想尤为大胆，而胸中的苦闷、郁悒，历历如见。袁宏道曾作《丘长孺》，自述为令之苦，有"弟作令备极丑态，不可名状。大约遇上官则奴，候过客则妓"等语，颇为人所称。而袁文作于万历二十三年（见《袁宏道集笺校》页208），江文则作于万历二十一年[①]，较袁文尚早二年。由此可知，江盈科的写作此类小品文，并非受袁宏道的影响；二人可谓不谋而合。

总之，在文学高潮时期，诗文方面确实出现了一种新的面貌，而公安派则是其最突出的代表。

---

① 江盈科为万历二十年进士，及第后授长洲令；此文有"视事几一年"之语，当作于万历二十一年。

第　八　编

近世文学

徘徊期

概　说

从万历三十年(1602)前后起,晚明文学高潮——其实也是整个明代文学的高潮——就终止了。不过,这并不意味着文学很快就处于衰落。从那时直到康熙中期的百余年间,文学仍取得了相当的成绩,虽然不再能达到晚明文学高潮时期的总体水平,却也并未相差太远,就文学的发展来说,是处于长期的徘徊之中。从康熙后期到乾隆初期的近五十年间,文学的发展从表面上看来是处于低谷,但仍有前进的暗流在涌动,所以那只是黎明前的黑暗,接下来文学就又进到了一个新的阶段;因而我们把这近五十年也仍列入徘徊期之中。

从高潮回落的明末文学

万历三十年明政府逮捕了李贽并禁毁其著作,也把其他人的“新说曲议”一并禁毁了,次年又将另一个在思想界很有影响的人物紫柏禅师加以逮捕,以致李贽、紫柏先后被迫害而死(均见上编《概说》)。这当然给当时的思想与文学以很大的打击。然而,过不了几年,李贽的著作不但重又在书坊出现,而且销路很好,以致书坊中一度出现了若干假托为李贽所撰写、批评的伪书。

这种热销虽然并未持久,但已足够表明政府的这次思想整肃和政治镇压活动没有取得完全的成功。其原因大致有三:

第一,从弘治元年(1488)到万历三十年(1602)已经历了一百十余年。在这期间政府对思想界处于不干预(如明武宗)或难以实际控制(如明世宗)的状态,以致异端思想通过讲学、结社等形式日益蔓延,越到后来发展越快,其间又先后出现了诸如王守仁、李贽这样杰出的思想家,异端思想在理论上也已自成体系。所以,在明政府于万历二十七、二十八年要对它进行整肃时,它已成为一种无法在短时期内扑灭的思想潮流。

第二,这种异端思想实际上是与当时的市民经济及市民的要求联系在一起的。而当时的市民经济与市民阶层远比元末强大。举例言之,徽州在元末

明初还是经济落后地区，在思想上受朱熹学说影响很深；但到了明代中后期就成为经济发达地区，市民的势力很大，在文化上则不仅与当时的新思潮沆瀣一气，而且颇为突出[①]。在当时的情况下，要对已经发展得比较强大的市民经济以及市民阶层在短期内加以摧毁已不可能。这种新思潮的基础既然无从清除或削弱，它本身也就不可能被消灭，甚至很难使它遭到一蹶不振的打击。

第三，由于内忧外患的日趋严重和统治集团内部矛盾、斗争的愈益尖锐，明政府在这次思想整肃和政治压迫以后，已难以对思想、文化界继续采取与此类似的大动作了。

正因如此，李贽著作在被禁毁几年以后重又热销，也是很自然的事。

不过，在万历三十年以后，新思潮确实受到了挫折。一方面，在整肃和镇压的威胁下，相当一部分士大夫不敢再像以前那样无所畏忌地投身于新思潮之中了，袁宏道的退缩就是一个突出的例子。其他的人，包括常被研究者用来与公安派并称的竟陵派创始者钟惺，在思想上也都未能达到袁宏道前期那样的高度。另一方面，从万历三十年直到明朝灭亡的这一阶段，社会的各种危机越益深重，当时的新思潮不但不能直接帮助这些危机的解决，而且在巩固原有体制以便集中各种力量来克服危机这一点上甚至具有某些负面作用，所以，士大夫在接受新思潮方面，无论就接受者的数量或接受的深度来说，较之万历三十年以前都明显削弱了。

因为文学的发展与其指导思想是难以分割的，万历三十年以后的新思潮虽然继续存在、传播但又有所萎缩的这种状况，就使从那时直至明末的文学既未根本脱离晚明文学高潮时的轨道，但其成就却明显不如高潮时期，在某些方面并有所退化。这一时期在文学史上较值得重视的，在小说方面有冯梦龙的"三言"——《古今小说》(《喻世明言》)、《警世通言》、《醒世恒言》——和凌濛初的"两拍"——《拍案惊奇》和《二刻拍案惊奇》；在诗文方面有以钟惺、谭元春为代表的竟陵派和王思任、王彦泓、陈子龙等；在戏曲方面有吴炳、袁于令、阮大铖等。

旧辙难以遽改的清初文学

明代灭亡以后的五六十年间，思想界和文学界的情况并无根本性的改变。

明朝灭亡的直接原因，是社会危机的加深所引发的农民大起义。李自成率领的农民军于崇祯十七年(1644)攻克了北京，崇祯帝自缢。接着，明的宗室

① 参见韩结根《明代徽州文学研究》，复旦大学出版社2006年4月版。

在南方建立了小朝廷，史称南明。而东北的满族则在明朝大将吴三桂的配合下兴兵入关，打败了李自成，同年占领北京，建立清王朝，改元顺治。继而挥兵南下，很快拥有了江浙两省，并不断扩大其战果。南明政权虽在西南地区进行了长达十余年的抗争，仍归失败。只有南明大将郑成功及其子孙在台湾抗清，一直坚持到康熙二十二年(1683)，但已无关大局。经过这样的大动荡以后，汉族士大夫中的一部分人大力提倡"经世致用"之学，不但对李贽那样的异端思想作了猛烈抨击，有不少人甚至对陆象山、王阳明的哲学也斥为有害无益。而当时大多数人的所谓"经世致用"之学，在根本上仍离不开经学；具体地说，就是在儒家思想指导下，去研究一些具体问题，以寻求改良现状的方案。与此同时，清朝统治者也在大力提倡儒家学说，尤其是程朱理学。在这种双方夹击的形势下，异端思想自不可能重现辉煌。不过由于它在晚明已有了较深广的基础，不会立即一蹶不振；在清初的五六十年间它仍在继续发挥作用。例如，生于康熙七年(1668)的方苞就曾这样自述："仆少所交多楚、越遗民，重文藻，喜事功，视宋儒为腐烂，用是年二十，目未尝涉宋儒书。"他二十岁时为康熙二十七年。当然，他后来思想转变了(见本编第三章有关部分)，但那是因为在儒学风气日浓的康熙二十七年他还只有二十岁，可塑性并不太小；在康熙二十七年也是"目未尝涉宋儒书"而又比他年长二十岁左右的人就不易转变了。

也正因此，清初的文学仍有不俗的成绩。以吴伟业、王士禛为代表的诗，以纳兰性德为代表的词，以张岱、廖燕为代表的散文，以金圣叹、李渔为代表的小说、戏曲批评，蒲松龄的《聊斋志异》，洪昇的《长生殿》与孔尚任的《桃花扇》，都在文学史或戏曲史上有其地位，其总体成绩并不弱于明末文学，某些方面还有所超越。但其虚构性的叙事文学既未能在晚明文学高潮的基础上有所突破，可与五四新文学相通的因素(形式上的白话叙事，内容上的个人与环境的矛盾——环境对个人的压抑，个人的痛苦、追求和反拨——的展示，等等)反而有所削弱；非虚构的诗文也失去了近世文学复兴时期的锐气和开拓性(这是只要把王士禛的"神韵说"和袁宏道前期的"性灵说"比较一下就可看出的)，偏重于感伤一路。只有廖燕的散文是个例外。但他的文集直到乾隆时才有刊本，除了在日本有个和刻本外，后来在国内也未重刻，《四库全书》既未收它(这是当然的，因其内容原与《四库》的标准相抵触)，但也没有列入"存目"和《禁毁书目》，足见编《四库》时根本不知道有这部书，它在当时乃是无声无息的存在。

另一方面，由于清王朝建立以来异端思想仍在缓慢地继续衰退，与文学的上述趋势相违异的倾向于清初也在滋长。例如，由明入清的钱谦益不仅要求诗歌"约之以礼"，而且要诗人"发皇乎忠孝恻怛之心，陶冶于温柔敦厚之教"(均见后)；在散文上也有汪琬这样醇正的作家出现(见后)。随着时间的推移，

文学上的后一种倾向就逐渐占了上风，终致形成了文学风气的转变。

文学风气的转变

从顺治时期到康熙中期的上述文学成就，基本出于由明入清和出生于顺治(1644—1661)前半叶的作家之手①。因为在后一种人接受教育和成长的时期，社会上仍有较多晚明异端思想的遗留，他们也就较易受其影响。但到了他们的下一代，这种异端思想却有所收缩。这一方面是由于清政府不断地提倡儒学，表彰孔子和儒家的其他代表人物，如康熙皇帝在这方面便做得很出色。以见于《清史稿·圣祖本纪》的来说，在其在位的前三十年(康熙在位共六十一年)中，就颁行了《孝经衍义》、《尚书讲义》、《易经日讲》三部阐发经书旨义的著作，并为《易经日讲》和《四书讲疏义》写序；亲撰《孔子庙碑文》两篇，周公、孟子庙碑文各一篇，均"御书勒石"；又作《孔子赞序》与《颜子赞》、《曾子赞》、《子思子赞》、《孟子赞》，"颁于学宫"；任命周公、程颢、程颐、周敦颐的后人为五经博士；亲自到曲阜孔子庙朝拜，"行九叩礼"，"书'万世师表'额"，还在其他场合亲自祭祀孔子两次；又在阙里为子思建庙。通过这一类由皇帝亲自操持的尊孔崇儒的措施，儒学在读书人——尤其是热衷功名的一般读书人——中的影响自然逐渐扩大和加深，像方苞那样原先受过异端思想不小影响的人也转变过来了。另一方面，与对儒学的正面提倡相配合，清政府还有严厉的镇压手段。正如康熙帝自己所说："朕惟治天下，以人心风俗为本。欲正人心，厚风俗，必崇尚经学而严绝非圣之书，此不易之理也。"②而要"严绝非圣之书"，那自然非残酷镇压不可了。这也就更使读书人不敢有出轨的言论。所以，在顺治后半叶和再晚一些的时期出生的人们中，晚明异端思想的印痕至少在表面上已大为消退了。

这里需要补充说明的是：清政府的严酷镇压是很早就开始的。它大致分为两类：一类是文字狱，一类是以读书人为对象的其他大案。文字狱主要是以文字从事"反清复明"或不利于政府、皇帝的活动(当然，有许多其实是冤枉的)的案件，后来则把思想上不满儒学或理学的问题也包括进来了。康熙的六十一年中有文字狱两起，第一起是在康熙二年结案的，被祸的人家有七百户。雍正共十三年，著名的文字狱有五起。乾隆在位六十年，根据现有资料，较严

---

① 只有生于顺治十二年(1655)的纳兰性德是唯一的例外，但他早熟而敏感，不但受教育早，而且被他视为同辈朋友并有较多交往的人都比他年长得多，所以，他是在跟顺治前半叶出生的作家相同的文化氛围里接受教育和成长的。

② 《圣祖实录》卷二五八载康熙五十七年上谕。

重的文字狱就达三十几起之多①。这当然是严酷的思想禁锢。尽管在清初的一个较长阶段内，与反清复明无关的异端思想还不是直接的迫害对象，但思想压迫既如此惨酷，人们在思想上自不得不加强检束，以免受祸。至于那些虽非文字狱但却以读书人为对象的案件，则有“哭庙案”、“奏销案”（江南士大夫拖欠钱粮案）、“科场案”（科场舞弊案）等等，受害者少则十数家，多则数百甚或上千人。这些案件虽似不牵涉到思想问题，但有关的读书人在受到打击以后，往往小心谨慎，不敢乱说乱动了；而且对没有涉案的读书人也能起到杀鸡儆猴的作用。何况有的被害者本身就是异端思想很严重的人（例如著名的异端思想者金圣叹就因不满于地方官的贪酷，与另一些读书人到当地文庙去痛哭以示抗议，结果哭庙的人都被杀了，家属则被充军；这就是哭庙案），杀了他们也是对异端思想的打击。

在这样的情况下，与晚明精神相通的文学自必进一步萎缩，与清政府的“正人心、厚风俗”的要求相一致的文学也必然日益兴盛。由方苞开创的桐城派、力主“温柔敦厚”的沈德潜诗学等都应运而生，并先后成为文坛的主流；仅有少数作家不为其所囿，但创作上也无突出成就。在相当长的一段时期内，文学就恹恹无生气了。

不过，尽管在这样严酷的统治下，由于社会的稳定，经济——尤其是工商业经济——仍在发展，市民阶层的力量随之益趋壮大，对国外的交流也在扩展，要在思想上回到以前的醇正状态已经不可能了。所以，与统治集团“正人心，厚风俗”的愿望相反的思想上的暗流仍然存在。例如，《四库全书总目》卷五十《史部・别史类存目》为李贽《藏书》所作提要说：“至今乡曲陋儒，镇其（指李贽。——引者）虚名，犹有尊信不疑者。”可见至少到乾隆三十九年李贽的思想仍有相当影响②。再如袁枚《随园诗话》卷十二记其姑母的事情说：

> 姑通文史。……尝论古人，不喜郭巨，有诗责之云：“孝子虚传郭巨名，承欢不辨重和轻。无端枉杀娇儿命，有食徒伤老母情。伯道沉宗因缚树，乐羊罢相为尝羹。忍心自古遭严谴，天赐黄金事不平。”余集中有《郭巨埋儿论》，年十四时所作，秉姑训也。

郭巨埋儿是“二十四孝”中的一个著名故事：郭巨母老家贫，他因自己的幼子加重了家庭负担，以致影响对母亲的奉养，要把儿子活埋。幸而在挖坑时发现了地下藏有黄金，可用以养家活口，他的儿子也就活了下来。据说，这黄金是上天为了嘉奖他的孝而赐给他的。此事在封建社会一直受到高度赞颂，郭巨

---

① 见陈正宏、谈蓓芳《中国禁书简史》，载《中国禁书大观》，第107—110页。

② 据《四库全书总目》卷首，《四库全书总目》的纂修始于乾隆三十九年。

也就成为孝子的楷模。其实这正充分显示了封建道德的"吃人"实质。而袁枚的姑母却在雍正七年(1729)以前就对它作了相当严厉的谴责[①],甚至说"天赐黄金事不平",足见她对此一故事所宣扬的封建孝道的怀疑和否定。而且,到了雍正十二年(1734),袁枚把自己写的《郭巨论》和另一篇文章请他的老师杨文叔批评,杨文叔评道:"文如项羽用兵,所过无不残灭。"(《杨文叔先生文集序》)可见这位老师也是赞同他们对郭巨的批评的。换言之,尽管统治者如此地宣扬"正学",并辅以残酷的镇压,但民间仍有相反的思想暗流在涌动。

所以,文学界虽然从康熙末期起就已似恹恹无生气,但仍有新生的力量在悄悄生长,吴敬梓的《儒林外史》就是在乾隆十四年(1749)前写成的,尽管在当时不可能刊印;曹雪芹的《红楼梦》也是在乾隆十九年取得了阶段性成果的。这都意味着文学已不可能如明初似地长期衰落。一旦时机到来,仍将重新兴盛。也可以说,清朝政府和方苞、沈德潜等人都无法将文学拉回到长期萧条的老路。

① 袁枚说他十四岁所作《郭巨埋儿论》就是受了她对郭巨评价的影响。他十四岁(虚岁)时为1729年。

第一章　缓步在下坡路上

——明代末期的文学

万历二十七年袁宏道思想转变，万历二十八、九年汤显祖分别写了《南柯记》和《邯郸记》。这意味着前述的文学高潮已接近尾声，以《牡丹亭》和前期袁宏道的文学思想、创作为代表的光芒已难以为继。到万历三十年李贽被害，明王朝开展严酷的思想整肃，便正式宣告了这一高潮的结束。从此以后，文学就处于落潮期了。

不过，上述高潮的形成，是经过长期的积累的。从李梦阳等人在弘治时期倡导复古运动开始，到万历三十年已逾百年。必须有朱元璋、朱棣父子那样的辣手，采取坚决的、不间断的凶残镇压（当然还要有相应的社会条件），才能把百年的思想成果在短期内予以毁灭。而明代末期政权却已无法做到这一点了。李贽死后不久，思想整肃就有所松弛。虽然由于社会危机的加深，士大夫的思想趋向发生了变化（参见本编《概说》），文学高潮时期的盛况已难于恢复，但却也并未出现突然衰落的局面，而是缓慢地下降。具体地说，在文学高潮中出现的精神和艺术特色，从万历后期到康熙中叶的百年左右时间内，是处于缓慢的削弱过程中，而非立即消失并且有时还有所回升，所以，从万历三十年开始的文学落潮期是相当漫长的。在这时期产生的明末文学中的“三言”、“两拍”，竟陵派、王思任、曹学佺的小品，王彦泓、陈子龙的诗歌，吴炳等人的戏曲和清代前期文学中吴伟业及王士禛的诗歌，张岱、廖燕的散文，蒲松龄的《聊斋志异》，李渔和洪昇、孔尚任的剧本，都在不同程度上保存着文学高潮的传统，当然也同时显示出这种传统的不同程度的萎缩。为了叙述的方便，我们将它分作两章，分别介绍明代末期和清代前期的这种情况。

第一节　“三言”、“两拍”等明末小说

在本时期的小说中，以短篇小说集“三言”、“两拍”成就最高。另有长篇小

说《封神演义》和《醒世姻缘传》,不妨分别视为《西游记》和《金瓶梅词话》的后继,但均远为逊色。

一、冯梦龙与“三言”

“三言”的编纂者冯梦龙(1574—1646),字犹龙,别号龙子犹,又号墨憨斋主人。长洲(今江苏苏州)人。崇祯三年(1630)贡生,崇祯七年(1634)至崇祯十一年(1638)任福建寿宁知县,在任期间颇有政绩。清兵人关后曾参加抗清运动。冯梦龙少负才名,风流倜傥,“逍遥艳冶场,游戏烟花里”①。《苏州府志》称他“才情跌宕,诗文藻丽”②。与其兄冯梦桂、弟冯梦熊皆有名于时,人称“吴下三冯”。

冯梦龙一生困顿科场,仕途也不得意,他将主要的精力从事写作。著述丰富,经、史、子、集皆有涉猎,而尤长于通俗文学的搜集、整理与创作。他改编的长篇小说有《三遂平妖传》、《东周列国志》;纂辑的通俗文学作品集除“三言”外,有民歌集《山歌》、《挂枝儿》;另辑有散曲集《太霞新奏》、笑话集《笑府》、故事集《古今谭概》;又对《灌园记》等七种戏曲剧本加以改订,加上其自著的《女丈夫》、《双雄记》、《万事足》三种,辑为《墨憨斋传奇十种》。而对后世产生较大影响的则为《山歌》、《挂枝儿》和“三言”。

《挂枝儿》一名《童痴一弄》,《山歌》又名《童痴二弄》。二书所收大都为江南地区的民间歌曲。前一书所收的作品,均用〔挂枝儿〕曲调;但书已不全,残存近四百首。沈德符(1578—1642)《万历野获编》说:“比年以来,又有《打枣竿》、《挂枝儿》二曲,其腔调约略相似,则不问南北,不问男女,不问老幼良贱,人人习之,亦人人喜听之。”据“比年”之语,再参以沈德符的生活年代,则〔挂枝儿〕曲调当起于万历中、后期。《山歌》所收为民歌体制的作品,共三百余首,凡十卷。前九卷用吴语。二书中的歌曲,除极少数作品外,其产生年代早的大抵不超过万历中期,晚的则到天启、崇祯间了。它们中有许多经过文人的加工修改,冯梦龙自己当也做过此项工作,有的作品可能甚至出于文人之手。

冯梦龙自述其编《山歌》的目的,为“借男女之真情,发名教之伪药”(《山歌序》);《挂枝儿》的倾向大抵相同。故所收多为歌咏男女情爱之作。不过,这种类型的民间歌曲,在其前已出现过不少,如上一章第一节所引《锁南枝》就颇为

---

① 《冯梦龙全集》“附录”王挺《挽冯梦龙诗》。

② 赵景深、张增元《方志著录元明清曲家传略·明代戏曲作家·冯梦龙》。

优秀①。冯梦龙所辑作品就爱情描写来说,并无明显的进展;其值得注意的,是歌曲中涉及"性"的成分的增加。这固然可以视为对爱情的生理基础的肯定和重视,但有些作品已脱离了情,而只是"性"的暗示,如《挂枝儿》的《鼓》、《山歌》的《姐儿生得》等,这在文学上并无多大意义。又,《挂枝儿》的《错认》说:"冷清清,独自在房儿(中)睡觉。猛听得是谁人把我门敲,想是我负心的冤家来到。慌忙披衣起,罗裙拴着腰。急急的开门也,呸,(又是)妹妹的孤老。"此女显为妓女。可见书中的有些歌曲原是妓女唱来娱客的,难怪有不少"性"的暗示了。五四运动以后,此二书——尤其是《山歌》——颇受一些学者的推崇,是以影响较大;但如从文学的角度看,似乎并无多大价值。当然,这并不意味着其中的作品一无可取之处,例如:"约郎约到月上时,那了月上子山头弗见渠。咦弗知奴处山低月上得早,咦弗知郎处山高月上得迟。"(《山歌》卷一《月上》)"栀子花开六瓣头,情哥郎约我黄昏头。日长遥遥难得过,双手扳窗看日头。"(《山歌》卷一《等》)就颇能显示民歌的特色:于质朴中见真情。

"三言"为《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》三部白话短篇小说的简称。共收小说一百二十篇。其中《喻世明言》初名《古今小说》,约刊于天启元年(1621)前后,《警世通言》刊于天启四年(1624),《醒世恒言》刊于天启七年(1627)。"三言"的题材来源广泛,包括明代人及其以前的通俗小说和文言小说。凌濛初在《拍案惊奇序》中称:"独龙子犹氏所辑《喻世》等诸言,颇存雅道,时著良规,一破今时陋习;而宋、元旧种,亦被搜括殆尽。"说明冯梦龙的"三言"对"宋元旧种"作了广泛利用。

"三言"中的作品,其故事来源大致可分为四类;并由此而影响到这些小说与冯梦龙的时代的关系。

第一类源于"三言"以前的通俗小说。但目前尚未发现具有确切依据的宋话本②;凌濛初说"三言"收罗了"宋元旧种",其实只是元代旧种。

此类又可分为两种情况:一种是源于元话本而作过很大的加工、修改。这可以《醒世恒言》中的《郑节使立功神臂弓》为突出代表。其故事来源为元刊小说《红白蜘蛛》。后者虽只残剩一页,但可推知其全部篇幅还不到《郑节使立功神臂弓》的一半,且描写粗率③。又如《喻世明言》的《众名姬春风吊柳七》,当源于元话本《柳耆卿玩江楼记》,但已有很大改动。至于这些改动是否出于冯梦龙之手,今已无从考知。另一种是源于元代及"三言"以前的明代通俗小

① 参见本书下卷第 71 页。

② 参见本书中卷第 326 及第 443—444 页。

③ 参见黄永年教授《记元刻〈新编红白蜘蛛小说〉残页》,载《中华文史论丛》1982 年第 1 辑。

说，但加工、改动较少。如《喻世明言》中的《明悟禅师赶五戒》、《简帖僧巧骗皇甫妻》，《警世通言》中的《蒋淑珍刎颈鸳鸯会》，分别与明代洪楩于嘉靖时所编《清平山堂话本》的《五戒禅师私红莲记》、《简贴（帖）和尚》、《刎颈鸳鸯会》的情节基本相同。《清平山堂话本》所收前两种为元话本①，后一种则为明代作品。

第二类源于"三言"以前的文言小说。其最著名者为《喻世明言》中的《蒋兴哥重会珍珠衫》和《警世通言》中的《杜十娘怒沉百宝箱》，分别源于宋懋澄《九籥前集》卷十一《珠衫》和《九籥集》文部卷五所收《负情侬传》②。这种性质的白话小说，除了把原来的文言翻译或改写成白话外，其他的加工不多。也有把几篇文言小说综合而成的，例如《醒世恒言》的《隋炀帝逸游遭谴》就糅合了《隋遗录》、《隋炀帝海山记》、《迷楼记》等几篇宋代文言小说；但除综合工作外，其他的加工仍然不多。

第三类源于"三言"以前的笔记、方志以及其他书籍中的简短记载，它们在被改编成白话小说时必须经过大幅度的加工，充实其内容。从故事本身（包括故事发生的年代、作品中出现的地名、官制等）来看，这些作品有很多是明代人改编的。美国韩南教授曾对《喻世明言》中的此类作品加以考证，认为改编者大概是冯梦龙。被他用来作为例证的，是《喻世明言》的卷二一、二二、二七、二九、三〇、三二、三九和卷五、六、八、九、一三③。韩南氏的推理是很有说服力的。由此而言，"三言"中由冯梦龙改编而成的白话短篇小说当不在少数。此外，有些出于前人记载的作品，其故事发生年代或其所依据的资料与冯梦龙编"三言"的时代很接近，其改编者倘若不是冯梦龙本人，也当是与其时代相同或相近的人士。例如《醒世恒言》卷三五《徐老仆义愤成家》，故事开始于嘉靖间，结束时当已进入万历时期，故事来源为田汝成《阿寄传》（《田叔禾集》卷六）；同书卷三九《汪大尹火焚宝莲寺》，当出于万历时期的《皇明诸司廉明奇判公案传》卷上《汪县令烧毁淫寺》。这两篇改编成白话小说都不可能早于万历年间。

第四类是没有题材来源、纯出于创造的作品。这在目前可以肯定的只是《警世通言》的《老门生三世报恩》一篇，因为此篇不仅找不到其故事来源，而且冯梦龙为传奇《三报恩》作的《序》中还明确地说："余向作《老门生》小说，政谓

---

① 参见本书中卷第326及第443—444页。

② 参见美国韩南教授（Professor Patrick D. Hanan）著、吴璧婉译《〈蒋兴哥重会珍珠衫〉与〈杜十娘怒沉百宝箱〉撰述考》（韩南原文标题为"The Making of *the Pearl-sewn Shirt* and the *Courtesan's Jewel Box*"），译文收入王秋桂编《韩南中国古典小说论集》（台湾联经出版事业公司1979年版），原文载《哈佛亚洲学报》（*Harvard Journal of Asiatic Studies*）33卷（1973年）。

③ 参见韩南著《〈古今小说〉中某些故事的作者问题》（"The Authorship of Some *Ku-Chin hsiao-shuo* Stories"），陈淑英译。原文载《哈佛亚洲学报》29卷（1969），译文收入王秋桂编《韩南中国古典小说论集》。

少不足矜，而老未可慢……"(《三报恩》卷首)可知这是他的创作。此外另有一些作品也可能为冯梦龙作，但无确证。如《醒世恒言》中的《张廷秀逃生救父》就是如此；因其出处不明，又是万历时期的作品(因篇中有"万历爷"之语)，当是冯梦龙或其同时人所作。

总之，从"三言"作品的现状来说，尽管有不少是以前人的成果为主，包括上述的前两类的绝大部分小说在内；但也有不少是冯梦龙及其相同或相近时代的人们的大幅度改编的结果，甚或就是他们的创作，那主要是上述的后两类小说。我们在这里所要介绍的也是后者，因为它们较多地体现了明代后期的时代色彩。

"三言"中的此类作品均以叙述故事见长。虽然其中也有些较好的人物描写，但其叙述故事的能力显然更为出色。其值得重视的大部分作品所写的，都是人在自然欲望和有关感情驱使下的主动或被动的活动，以及这些活动与既定的社会秩序(包括伦理道德)之间的错综复杂的关系。这些故事情节新奇，描述生动，而又无勉强捏合之迹，所以对读者颇具吸引力。

如同李贽把"好货好色"作为人的正常欲望加以肯定一样，"三言"中此类小说也极其重视这方面的内容，许多作品围绕着男女情爱和对于财富的追求而展开，而当这两者与传统的伦理道德发生矛盾时，只要那不对社会和别人造成较严重的损害，一般都采取谅解和宽容的态度。正因如此，"三言"中此类作品里能有不少从传统伦理道德来说不应涉及的题材，而且对之作出符合人情的处理；其故事情节的新奇感固然由此而来，某些情节之能描写得较为生动，也与此有关。

在"三言"的此类作品中最能体现上述特点的，也就是关于男女婚恋和涉及财富追求的故事。

在上一类故事中，作品往往通过男女之间的奇特遇合反映出人性与封建礼教的矛盾，并对后者采取漠视的态度。《乔太守乱点鸳鸯谱》(《醒世恒言》)是很典型的一篇①。男青年孙玉郎与其姊姊都已订婚。姊姊的未婚夫病重，男方要其姊嫁过去"冲喜"，玉郎的母亲却怕女儿嫁过去后丈夫死掉，难以重婚，就让玉郎男扮女装，代姐姐出嫁；新婚之夜，男方因新郎病重，就让其妹慧娘陪伴新娘，结果是这一对青年男女有了夫妇之实。当孙家跟过去的养娘责怪玉郎不该如此做时，玉郎却说："你想恁样花一般的美人，同床而卧，便是铁石人也打熬不住，教我如何忍耐得过！"但慧娘也是有了婆家的，后来事发，慧娘的婆家告到官府。按照法律，对玉郎、慧娘本应判刑，主审的乔太守却判两

---

① 《情史》所引《笑史》载有类似这篇小说的故事，云为嘉靖年间实事；《情史》又有注云："小说载此事，病者为刘璞。"刘璞即此篇小说中的人物。胡士莹氏《话本小说概论》(中华书局 1980 年版)以为《情史》所云"小说"即指此篇，是。故此篇的写作当在万历时期或其前后。

人为夫妻，又让玉郎的未婚妻与慧娘的未婚夫成婚，以为补偿。因那两个青年男女本身也都很好，所以大家满意。在判词中，乔太守称两人的私自结合为"移干柴近烈火，无怪其燃"，又说"相悦为婚，礼以义起"。指出男女间的相互吸引与爱悦是婚姻的基础，礼法应该顺应人情的现实需求，而不是相反。乔太守成人之美的行为在小说中受到人们的赞扬，人们甚至称他为"青天"。这个故事的叙述手法以奇巧取胜，而更其重要的是，作品对那些违背封建礼教的人和事都采取宽容、谅解的态度。首先违背礼教的当然是孙母，女婿还没有死，她就打算让女儿再嫁，并异想天开地要儿子去代嫁，但这实是出于她对女儿的爱，因而虽显得有点可笑，却也值得同情。至于玉郎和慧娘，更是触犯了"万恶淫为首"戒律的罪魁祸首，但在作品里却显得天真可爱。所以，当他们相爱以后，读者自然而然地为他们的命运担心，特别是在慧娘婆家告下来后，更不免为之焦急。而在看到乔太守乱点鸳鸯谱时，也就大大松了一口气。所以，这篇故事的吸引人，既在于其题材，更在于其人物描写中的上述精神。

与《乔太守乱点鸳鸯谱》相反相成的，是《况太守断死孩儿》(《警世通言》)[①]。小说写邵氏青年丧夫，她"心如坚石"，不顾别人的劝告，立志守节，十年如一日。但有一天在外因的诱发下，她终于抑制不住生理冲动，与仆人得贵通奸，并怀了孕。事情败露后，她杀了情夫，自缢而死。这一悲剧的产生，虽有奸人的挑唆，但归根到底是由邵氏强欲克制人欲而终于无法克制的结果。所以作者评论道："自古云：'呷得三斗醋，做得孤孀妇。'孤孀不是好守的。替邵氏从长计较，到不如明明改个丈夫，虽做不得上等之人，还不失为中等，不到得后来出丑。"尽管作者仍把再嫁的人视为"中等"，但其不同意以礼教来扼杀人欲的态度是很明显的。

在涉及财富追求的故事中，那些违背传统道德而凭藉自己才能获得财富的行为得到了肯定，这里较明显地反映了明代中后期的市民意识。这类作品里最值得注意的是《滕大尹鬼断家私》(《喻世明言》)[②]，写的是清官滕大尹判断一起家产争夺案的故事：年迈的倪太守恐其大儿子在自己死后谋害尚未成年的小儿子，就在生前把财富分给了大儿子，却把一幅画图给了小儿子，并说待小儿子成年后，可凭着这画图向贤明官府去告。滕大尹在接到小儿子的诉状后，认为财产的分割有倪太守生前的遗嘱为依据，无法更改，但倪太守的上

---

① 本篇故事情节取自万历编刊《海刚峰先生居官公案》、《皇明诸司公案》，参胡士莹《话本小说概论》和小川阳一《三言二拍本事论考集成》(日本新典社1981年版)；其创作时代当在万历年间或稍后。

② 本篇故事情节也取自《皇明诸司公案》等书(参见小川阳一氏《三言二拍本事论考集成》)，当也作于万历时期。

述遗言又必然有其道理，于是反复研究那幅图画，终于被他发现了倪太守在生前还埋藏了大批金银，准备给小儿子。他"见开着许多金银，未免垂涎"，于是装神弄鬼，谎称与倪太守的鬼魂交谈，并说倪太守赏给他一千两黄金，从而骗取了这笔财富。作者详细描写了滕大尹发现秘密和装神弄鬼的经过，以突出他的负责和才能。作品给人的印象是：如果没有滕大尹，倪太守的小儿子根本不可能得到这笔藏金，只能贫穷而终。所以，滕大尹实在为他做了大好事，自己从中得点好处，也算不了什么。这个故事也写得轻松活泼，富于趣味性。而其所以如此，是因其笔下的"贤明官府"是个有血有肉的人，既有想尽力做好工作的一面，又有垂涎财物的一面；而且，这种行为并没有被写成罪大恶极的骗局，滕大尹也并不因此而被写成恶徒。

"三言"中的此种作品，不少可分别隶属于这两类：如《玉堂春落难逢夫》（《喻世明言》）①，写青年男女在爱情、婚姻方面的执着和坚贞，可列于第一类。《赵春儿重旺赵家庄》（同上）写妓女赵春儿已决意与一个败落子弟成婚，但却不立即从良，要"在外寻些衣食之本"；最后她凭着自己的积蓄和才能，使其夫家重新兴旺起来②。作品对这一人物作了热烈的赞扬，可属于第二类。

当然，还有一些作品并非以上两类所可包括，但也写得风趣可喜，或新奇出于意外。但这些作品里也必然多少有些为传统的伦理道德所不容的言行，这才能脱出平庸。前者如《钱秀才错占凤凰俦》（《醒世恒言》）③。作品中的钱青家道贫寒，在表兄颜俊家处馆。颜俊丑陋，要钱青冒充他去相亲，钱青"欲待从他，不是君子所为；欲待不从，必然取怪，这馆就处不成了"。结果还是代他去了。后来又冒充他去迎亲，不料当天风雨大作，只好睡在女家。钱青不欺暗室，颜俊却以为他已做了对不起自己的事，便闹将起来；但女家发现真相后，愿意把女儿嫁给钱青，官府也作了同样的判决。作品中有许多风趣的描写，而其所以能如此，是因作品对钱青的代别人去相亲和迎亲的不道德行为不苛责，仍把他写成善良、有才气并颇为可爱的青年。又如《杨谦之客舫遇侠僧》（《喻世明言》）④，写杨谦之赴贵州安庄知县任时，途中遇到一个侠僧，侠僧见杨谦之为人诚恳，处境艰难，很同情他，就将自己的侄女李氏送与杨谦之为妻。李氏

---

① 此两篇分别取自万历编刊《海刚峰先生居官公案》和钟惺《名媛诗归》，其创作时代不可能早于万历。

② 此篇故事出于冯梦龙《智囊补》，其故事发生年代为嘉靖间，男主人公为孙太学；小说则从《智囊补》衍出，写作年代也不可能早于万历。

③ 《情史》载其故事梗概，并云为"万历初"事；倘此篇出于万历以前，《情史》编者不当疏误至此。

④ 日本小川阳一氏《三言二拍本事论考集成》于《喻世明言》十九《杨谦之客舫遇侠僧》一文，据篇中地名、官制考定此篇为明代之作，并疑其出于明代中叶以后，为冯梦龙所作。今从之。

本领高强，多次帮助杨谦之度过了难关。三年任满，杨谦之获得了大批财富而回，这时侠僧来迎杨谦之，才对杨谦之说明李氏是有丈夫的人，要归还给她的丈夫，至于财物，他建议“杨大人取了六分，侄女取了三分，我也取了一分”。这故事之令人感到新奇，是因作品把救人危难放在维护女子贞节之上。当然，在财富分配问题上也反映了当时的市民意识——既然出了力，就应分钱，连“侠僧”也不例外；但侠僧之让李氏嫁给杨谦之，却显然不是从获得财富的目的出发的。

总之，“三言”之所以能具有不少有趣的故事，首先在于作者、编者对传统道德观念的某种程度的漠视。不过，他们到底是生活在封建社会后期的人物，不可能完全摆脱封建思想的束缚。所以，“三言”中也有一些纯从传统观念出发的作品。如《施润泽滩阙遇友》（《醒世恒言》）与《吕大郎还金完骨肉》（《警世通言》）①，这两篇小说写的都是小商人因拾金不昧而得到好报的故事，其中虽表现了施润泽与朱恩、吕玉与陈朝奉之间的友谊和表扬了施、吕这两个在当时说来是属于新兴阶层的人物的品德，但整个故事被安置在因果报应的框架之内，总体上仍显得平庸。至于像《陈多寿生死夫妻》（《醒世恒言》）那样地歌颂女子为贞节而牺牲自己幸福乃至生命的故事②，就更堕于恶道了。

“三言”除了善于叙述故事外，写人物也有写得较好之处；有时具有较真实、细腻的心理刻画。如《蒋兴哥重会珍珠衫》（《喻世明言》）写蒋兴哥得知妻子有外遇，回到自己家门前的复杂的心情，《卖油郎独占花魁》（《醒世恒言》卷三）写小商人秦重见到花魁娘子后的心理变化③，《玉堂春落难逢夫》中写玉堂春对王景隆的刻骨相思等等，都是人物心理描写的较成功的例子。今引蒋兴哥从陈大郎那里得知妻子有外遇时的情况如下：

> ……急急的赶到家乡，望见了自家门首，不觉堕下泪来。想起：“当初夫妻何等恩爱，只为我贪着蝇头微利，撇他少年守寡，弄出这场丑来，如今悔之何及！”在路上性急，巴不得赶回。及至到了，心中又苦又恨，行一步，懒一步。

---

① 《施润泽》篇交代故事发生时间，有“且说嘉靖年间”云云，显非嘉靖时人声口；且故事中的主人公于嘉靖年间做了不少好事后，夫妇均活到八十余岁，子孙繁荣，则故事实已延续到万历时期。其写作年代自不可能早于万历。《吕大郎》篇的直接故事来源今未寻获，据谭正璧氏《三言两拍资料》（上海古籍出版社 1980 年版，第 252 页），似系综合《双槐岁钞》及《挥麈新谭》（《坚瓠广集》引）的有关记载，再加衍化而成，则当也为万历前后所作。

② 此篇本事出于明代许浩《复斋日记》，赵景深先生怀疑此篇小说为冯梦龙所作（见《醒世恒言的来源和影响》，收入《小说戏曲新考》，世界书局 1939 年版）。按，此篇即使不出于冯梦龙，当亦为其同时代人所作。

③ 此篇中有〔挂枝儿〕小曲，不可能作于万历以前。前举郑振铎、胡士莹二氏之作皆已注意及此。

蒋兴哥的这种悔恨之心，表现出对妻子的谅解及自责，揭示出人性中善良、宽容的一面，丰富了小说人性描写的内涵，也为后来蒋兴哥夫妻重圆打下了心理基础。这篇小说取材于宋懋澄《九籥前集》中的《珠衫》，上举这一段关于蒋兴哥心理活动的描写却是"三言"的作者添加进去的。从这里我们可以看出，"三言"虽不以描写人物见长，但也并非一无可取。

不过，除《杜十娘怒沉百宝箱》等少数作品外，"三言"给予读者的主要是轻松的愉悦，而缺乏较强烈的、深刻的感动。其能给予这样的感动的，又往往承袭多而创造少。如《杜十娘怒沉百宝箱》，其能感动人之处，全源自《负情侬传》，不过把文言改成白话而已。尤值得注意的是：《负情侬传》对李生和新安人的结局只说是"不知所之"，《杜十娘怒沉百宝箱》则说李"郁成狂疾，终身不痊"，新安人"自那日受惊，得病卧床月余，终日见杜十娘在旁诟骂，奄奄而逝。人以为江中之报也"。而且还增加了一个《负情侬传》原无的人物——柳遇春。他在杜十娘与李生结合的过程中曾出钱资助，十娘死后，他竟然得到了十娘投在水中的百宝箱，十娘并托梦给他，说是她"每怀盛情，悒悒未忘"，故以此"聊表寸心"。这就大大增加了原书所无的劝善惩恶功能。与此类似的是：《珠衫》末尾有一段说："或曰：新安人（即与作品中女主人公私通者。——引者）客粤，遭盗劫尽，负债不得还，愁怨病剧，乃召其妻至粤就家，妻至，会夫已物故。楚人（指作品中男主人公。——引者）所置后室，即新安人妻也。废人曰：若此，则天道太近，世无非理人矣。"（《九籥别集》卷二）宋懋澄显然是否定这种观念的。《蒋兴哥重会珍珠衫》却对此大加渲染，书中男主人公得知其所娶后妻就是奸骗他妻子的新安人之妻时，"把舌头一伸，合掌对天道：'如此说来，天理昭彰，好怕人也。'"作者并特地指出："这才是《蒋兴哥重会珍珠衫》的正话。"意即此篇的主旨就在宣扬此类报应之说。在此段之后，作者写了这样一首诗："天理昭昭不可欺，两妻交易孰便宜？分明欠债偿他利，百岁姻缘暂换时。"在全篇结束处，又再次强调："殃祥果报无虚谬，咫尺青天莫远求。"可以说，在对女主人公怀有同情这一点上，《蒋兴哥重会珍珠衫》与《珠衫》是相通的；而在文学作品是否应具有惩善劝恶作用方面，二者是恰恰相反的。从这里也就可以看出"三言"的特色：它既有在某种程度上保持高潮时期的文学精神的一面，又有向传统的文学观念回归的一面。它之不能给读者以较强烈的、深刻的感动，其故也就在此；因为这必然会导致与传统文学观念的剧烈冲突。

二、凌濛初和"两拍"

凌濛初（1580—1644），字玄房，号初成，别号即空观主人。浙江乌程（今吴

兴)人。十二岁入学,十八岁补廪膳生,但科举蹭蹬,直到崇祯七年(1634)五十五岁时始任上海县丞,曾代理知县。崇祯十五年(1642)升任为徐州通判。次年,反政府武装陈小乙率数万人出没房村附近,淮徐兵备道何腾蛟追陈部至房村,邀凌濛初入幕。凌濛初献《剿寇十策》,很得腾蛟赏识。濛初又单骑入陈营,劝诱陈小乙等投降。崇祯十七年(1644)正月,李自成别部进军徐州,凌濛初率众抗拒,呕血而死。

凌濛初的代表作品是"两拍",即《拍案惊奇》(又名《初刻拍案惊奇》)和《二刻拍案惊奇》。《拍案惊奇》四十卷,于崇祯元年(1628)由尚友堂刊行,《二刻拍案惊奇》四十卷于崇祯五年(1632)也由尚友堂刊行。但在流传过程中,《二刻拍案惊奇》的第二十三卷和第四十卷散失不传,于是后来刻书时就把《拍案惊奇》的第二十三卷充作《二刻拍案惊奇》的第二十三卷,又将凌濛初的杂剧《宋公明闹元宵》充作《二刻拍案惊奇》的第四十卷。所以,我们今天所能看到的保存最完整的尚友堂刊本"两拍"共有小说七十八篇。除"两拍"之外,凌濛初还有戏曲《红拂》、《虬髯翁》以及其他著作多种。

凌濛初的"两拍"是在冯梦龙的"三言"影响下创作的。不过,"三言"中包含有不少宋、元旧篇,即使是明代的作品,也未必都是冯梦龙的手笔;而凌濛初的"两拍",除个别篇章外,都是他根据野史笔记与当时的社会传闻等创作的(但这些题材并不都是他直接从相关的第一手材料中搜集到的,他主要参考了《亘史》、《广艳异编》一类的文言作品;参见韩结根氏《明代徽州文学研究·附录》)。所以,"两拍"基本上是凌濛初个人创作的小说集。

"两拍"与"三言"齐名,在题材内容、艺术手法等方面存在不少相近之处,也都以说故事见长。至其异点,则主要表现在以下几个方面。

首先,"三言"和"两拍"中都有不少以男女爱情婚姻为题材的小说,"两拍"比起"三言"来,更强调欲的作用,对女性的情欲也明确加以肯定。在《任君用恣乐深闺,杨太尉戏宫馆客》(《二刻拍案惊奇》)中,凌濛初对富贵人家多娶妻妾一事加以评论说:"岂知男女大欲,彼此一般。……枕席之事,三分四路,怎能勾满得他(她)们的意,尽得他们的兴?所以满闺中不是怨气,便是丑声。总有家法极严的,铁壁铜墙,提铃喝号,防得一个水泄不通,也只禁得他们的身,禁不得他们的心。略有空隙,就思量弄一场把戏。"这就是说:作为自然本性的情欲,是无论怎样都禁锢不住的。女性的情欲同样如此。这与残酷压迫女性的封建礼教显然是针锋相对的。

正因如此,"两拍"中有一些"三言"所没有(也许是不敢写)的故事,也写了一些相当大胆的女性形象。这都与他的这种对女性情欲的看法有关。如《闻人生野战翠浮庵,静观尼昼锦黄沙衖》(《拍案惊奇》),整个故事就是由作为女

性的静观克制不住情欲的冲动、主动挑逗男性而引起的，但结局却很美满。最后静观还俗，成了官太太。再如《两错认莫大姐私奔，再成交杨二郎正本》(《二刻拍案惊奇》)，其中的莫大姐是徐德的妻子，她不但与杨二郎私通，相爱很深，此外“还有个把梯己人往来”。她打算与杨二郎私奔，去“自由自在的快活”，却又因与另一人——郁盛——欢会而泄露了风声，被郁盛骗走，又被卖进妓院。杨二郎由于徐德的控告，作为拐走莫大姐的嫌疑犯而坐监。最后真相大白，徐德为自己害杨二郎坐牢而感到歉疚，就同意莫大姐与杨二郎成为夫妇，莫大姐与杨二郎过起了“称心象意”的日子。按“万恶淫为首”的封建道德标准，像静观尼与莫大姐这样的女子都是应该加以惩处的，但作者对前者是赞扬，对后者是宽容。比较起来，后一个故事更富于人情味。如果不是对女性的情欲持上述的态度，这样的故事是写不出来的。按照传统观念，与很多男人发生关系的女人应该受到惩罚和社会的唾弃，可作者在整个故事叙述中对莫大姐的同情却多于指责，他给莫大姐安排的结局本身就表现出了这一点。

不但如此，在凌濛初笔下还出现了像罗惜惜这样的形象。她是《通闺闼坚心灯火，闹囹圄捷报旗铃》(《拍案惊奇》)中的女主人公。因与张幼谦相爱而私定终身，但两人的婚事却遭到惜惜父亲的反对，反将惜惜另许他人。罗惜惜约张幼谦幽会，两人“你贪我爱，尽着心性做事，不顾死活”。罗惜惜对张幼谦说：“而今已定下日子了，我与你就是无夜不会，也只得两月多，有限的了。当与你极尽欢娱而死，无所遗恨！”当张幼谦对这种无所顾忌的往来有点担心时，她却毫不在意：“我此身早晚拚是死的，且尽着快活。就败露了，也只是一死，怕他什么？”像这样地以同情的笔触描绘女性对欢乐的强烈追求，也是“三言”所没有的。

但就总体来说，却很难认为“两拍”在人物描写上较“三言”有所进步。因为作者在写这类故事时，作品中的人物乃至作者自己的注意力只集中于性本身，而基本不触及由此引发的个人精神世界的变化，因而作品中缺乏完整的艺术形象。以罗惜惜来说，作者只是突出她的要“极尽欢娱而死”的一面，却并不触及她在自己的年轻生命即将被迫死亡时的悲痛和愤恨。假如能对后一点作充分的描写，那就会导致个人对扼杀生命的环境——首先是罗惜惜的父亲——的血泪控诉，罗惜惜也就成了在被环境粉碎的过程中既悲壮地进行反抗、又强烈地追求欢乐的血肉丰满的艺术形象。不过，无论凌濛初是否具有这样的艺术才能，他都不可能如此去做。因为，这将使作品与当时处于主流地位的观念产生太尖锐的冲突，从而与凌濛初在“两拍”中所体现的态度不相容。——在《闻人生野战翠浮庵，静观尼昼锦黄沙衖》的结尾处，凌濛初写道：静观的那位做了官的丈夫，“在宦途时有蹉跌，不甚像意。年至五十，方得腰金

而归。""曾遇着高明的相士,问他宦途不称意之故,相士道犯了少年时风月,损了些阴德,故见如此。"他的这种谨慎态度,与冯梦龙是一致的。

其次,在"两拍"中对两代人的矛盾的描写较"三言"有所进展;虽然在作品里受到重点批判的上一代人物仅限于市井小民,仍然显示了凌濛初的谨慎态度。

在"三言"、"两拍"中,都有青年的恋爱、婚姻要求遭到家长反对的故事。但"三言"在处理此类题材时,一般不重视对家长的描写;"两拍"在这方面却有值得注意之处。在《错调情贾母詈女,误告状孙郎得妻》(《二刻拍案惊奇》)中的方妈妈,就是作者用了重笔浓彩所写的人物。她的女儿贾闰娘与男青年孙小官相悦相爱,但方妈妈"拘管女儿,甚是严紧。日里只在面前,未晚就收拾女儿到房里去了"。有一次她发现两人之间感情很深,就痛骂女儿为勾引汉子的"臭淫妇",说是"做了这样龌龊人,不如死了罢","碎聒得一个不了不休"。贾闰娘本因与孙小官相爱而受到母亲的阻挠,心中悲哀,经此打击,更是"泪如泉涌",她想道:"以此一番,防范越严,他走来也无面目,这因缘料不能勾了。况我当不得这擦刮,受不得这腌臜,不如死了,与他结个来生缘罢。""哭了半夜",就自缢了。贾妈妈当然是爱女儿的,但正是这种从传统观念出发的"爱",既剥夺了女儿的自由与欢乐,又活活逼死了女儿。她不但不反省自己,却恨死了孙小官。就把孙小官骗进女儿房中锁起来,试图诬告孙小官奸杀人命。谁知由于她的粗心,没有发现闰娘并未气绝,她的行为反成全了孙小官与贾闰娘的好事,结果是贾闰娘在孙小官情欲的感召下复活,待方妈妈回来,两人已"宛然似夫妻一般"地生活在一起。在这里,作者对方妈妈的愚蠢、粗鄙、冷酷固然作了鞭辟入里的揭露,同时也反映了她这一代人奉为金科玉律的观念——包括从封建礼教出发的对子女的严格管教——与青年一代的要求之间的冲突。

不但在这些涉及婚恋的事件中,就是在日常生活里,两代人的矛盾也已显露出来。《姚滴珠避羞惹羞,郑月娥将错就错》(《拍案惊奇》)在这方面是一个颇为典型的故事。姚滴珠嫁到潘家后,与其丈夫感情很好。但公婆却待她很坏。"一日,因滴珠起得迟了些个,公婆朝饭要紧,猝地答应不迭。潘公开口骂道:'这样好吃懒做的淫妇,睡到这等日高才起来,看这自由自在的模样,除非去做娼妓,倚门卖俏,撺哄子弟,方得这样快活象意。若要做人家,是这等不得。'"这实在是人格侮辱,所以姚滴珠在"大哭一场"后,越思量越恼。道:"老无知这样说话,须是公道上去不得。"所以,姚滴珠就准备回娘家去告诉父母。不料在中途受一光棍的诱骗,做了商人的外室。害得婆家与娘家长期打官司,她的父亲也受了连累。而作者的同情显然在姚滴珠一边。他在叙述姚滴珠因忍受不住夫家的侮辱而落入光棍彀中时,特地加了"可怜甚"的眉批(见《拍案

惊奇》影印本)；对其公婆，则斥为“甚是狠戾，动不动出口骂詈，毫没些好歹”。像这一类作品和描写也是“三言”所没有的。

其三，叙述故事的能力较“三言”有所提高。这主要表现为如下两点：第一，能以丰富的想像力，将故事设计得生动曲折，并以较具体的描绘逐步展开情节。第二，相同或相近类型的故事能编造得各有精彩，不落窠臼。

前者可以《拍案惊奇》卷一《转运汉遇巧洞庭红，波斯胡指破鼍龙壳》为代表。这是一篇很有名的小说，不但被收入《今古奇观》等选本，并被收入冯梦龙增编的《燕居笔记》，足见冯氏对此篇也很赞赏。它的出处，是《泾林续记》。作品主人公文若虚的主要遭遇，在《泾林续记》中都已出现，只是其姓名为苏和。但读《泾林续记》的有关记载，使人感到味同嚼蜡，《拍案惊奇》中此篇，则对人很有吸引力。现引《泾林续记》中所载苏和于岛中得鼍龙壳的纪事如下：

> ……舟归遇风，泊山岛下。随众登陆，闲行至山坳，见草丛中有龟壳如小舟，长丈许。苏心动，倩人舁至舶。众大笑，谓：“安用此枯骨为?”苏不顾，日夕坐卧其内。

《拍案惊奇》的相关叙述则是：

> 行了数日，忽然间天变起来。……那船上人见风起了，扯起半帆，不问东西南北，随风势漂去。隐隐望见一岛，便带住篷脚，只看着岛边使来。看看渐近，恰是一个无人的空岛。……船上人把船后抛了铁锚，将桩橛泥犁上岸去钉停当了，对舱里道：“且安心坐一坐，候风势则个。”
>
> 那文若虚身边有了银子，恨不得插翅飞到家里，巴不得行路，却如此守风呆坐，心里焦燥。对众人道：“我且上岸去岛上望望则个。”众人道：“一个荒岛，有何好看?”文若虚道：“总是闲着，何碍?”众人都被风颠得头晕，个个是呵欠连天的，不肯同去。文若虚便自一个抖擞精神，跳上岸来。只因此一去，有分交：十年败壳精灵显，一介穷神富贵来。若是说话的同年生，并时长，有个未卜先知的法儿，便双脚走不动，也拄个拐儿随他同去一番，也不枉的。
>
> 却说文若虚见众人不去，偏要发个狠，扳藤附葛，直走到岛上绝顶。那岛也若不甚高，不费甚大力，只是荒草蔓延，无好路径。到得上边打一看时，四望漫漫，身如一叶，不觉凄然吊下泪来。心里道：“想我如此聪明，一生命蹇，家业消亡，剩得只身，直到海外。虽然侥幸，有得千来个银钱在囊中，知他命里是我的不是我的?——今在绝岛中间，未到实地，性命也还是与海龙王合着的哩!”
>
> 正在感怆，只见望去远远草丛中一物突高。移步往前一看，却是床大

一个败龟壳。大惊道:"不信天下有如此大龟!世上人那里曾看见?说也不信的。我自到海外一番,不曾置得一件海外物事,今我带了此物去,也是一件希罕的东西,与人看看,省得空口说着,道是苏州人会调谎。又且一件:锯将开来,一盖一板,各置四足,便是两张床,却不奇怪?"遂脱下两只裹脚,接了,穿在龟壳中间,打个扣儿,拖了便走。

走至船边,船里人见他这等模样,都笑道:"文先生那里又跎了纤来?"文若虚道:"好教列位得知,这就是我海外的货了。"众人抬头一看,却便似一张无柱有底的硬脚床,吃惊道:"好大龟壳!你拖来何干?"文若虚道:"也是罕见的,带了他去。"众人笑道:"好货不置一件,要此何用?"有的道:"也有用处。有什么天大的疑心事,灼他一卦;只没有这样大龟药。"又有的道是:"医家要煎龟膏,拿去打碎了煎起来,也当得几百个小龟壳。"文若虚道:"不要管有用没用,只是希罕,又不费本钱,便带了回去。"当时叫个船上水手,一抬抬下舱来。初时山下空阔,还只如此,舱中看来,一发大了,若不是海船,也着不得这样狼犺东西。众人大家笑了一回,说道:"到家时有人问,只说文先生做了偌大的乌龟买卖来了。"文若虚道:"不要笑,我好歹有一个用处,决不是弃物。"随他众人取笑,文若虚只是得意。取些水来内外洗一洗净,抹干了,却把自己钱包行李都撂在龟壳里面,两头把绳一绊,却当了一个大皮箱子。自笑道:"兀的不眼前就有用起了?"众人都笑将起来,道:"好算计,好算计!文先生到底是个聪明人。"

作者以其丰富的想像力,把途中风起、船只漂至荒岛的过程,文若虚的心情及其上岛的动机,上岛时的情景和胸中的感慨,发现败龟壳后的心理活动、动作,船上人的调侃和他对龟壳的处理,都叙述得生动活泼、曲折有致。原来的枯燥文笔立即变得兴味盎然了。当然,"三言"本也在使用此种方法,但想像和描绘如此丰富、细致的,却还没有出现过。尤其像上引最后一段那样的文字,如仅从交代情节的角度看,纯是赘笔;凌濛初能注意及此,导致作品人物神情飞动的效果,在文学创作上较冯梦龙确实有所进展。

就后一点论,可以举出两组作品为例。一组是《卫朝奉狠心盘贵产,陈秀才巧计赚原房》(《拍案惊奇》)、《痴公子狠使噪脾钱,贤丈人巧赚回头婿》(《二刻拍案惊奇》)。另一组是《丹客半黍九还,富翁千金一笑》(《拍案惊奇》)、《沈将仕三千买笑钱,王朝议一夜迷魂阵》(《二刻拍案惊奇》)、《赵县君乔送黄柑,吴宣教甘偿白镪》(《二刻拍案惊奇》)。前一组写的是败子回头的故事,后一组写的是骗子的故事。而在这些类型相似或相同的故事中,在叙述上各有特点和吸引人之处,并无雷同之弊。

第一组的两篇,虽分别写两位公子家产破落的过程,但陈秀才聪明英俊,

只是贪图享乐，过于糜费，以致日就贫薄，到了一定阶段，他就“收了心，在家读书”；那位“痴公子”却是被一班清客撺哄，家产迅速地落入了他们及其同党手中，并且始终受他们愚弄，毫不觉悟，最后终至鬻妻卖身，流落乞丐群中。至于就两个人的结局而言，陈秀才的家道复兴，虽曾得到其妻子的帮助，却主要是依靠自己的计谋和能力；痴公子却完全是由于其岳父的庇荫，才得以“温饱而终”。因而，两个故事的类型虽然相近，却显得各有风致。在这里顺便说明一点：“痴公子”的本事源于《觅灯因话》卷一《姚公子传》，许多描写均来自该篇，仅结尾处略有不同；“陈秀才”的败落过程则均出于凌濛初的创造，不但不与“痴公子”犯复，且加入卫朝奉勒索一节，使其破落过程自具特色，并作为其后报复的张本，把故事引向高潮，这均可显示其叙述能力之不同凡响。

写骗子的三篇，虽都主要以女色为行骗工具，但骗术各有巧妙，骗子的身份、声口、气派迥不相侔，而又每篇均具精彩。这样的同中之异，充分显示出作者设计和叙述故事的能力较之“三言”已有过之而无不及。

不过，“三言”以前的白话短篇小说都是话本性质（包括《清平山堂话本》在内），文人编写白话短篇小说是从“三言”开始的。就此点而言，“三言”具有开创性；作为后来者的“两拍”，若一无较胜之处，就不足以与“三言”并称了。

在《拍案惊奇》刊行以后，销路甚好，书贾又请凌濛初编印了《二刻拍案惊奇》。同时，其他书贾也起而仿效。与《二刻拍案惊奇》几乎同时出版的，有陆人龙的《型世言》十卷四十回。此外尚有周楫《西湖二集》三十四卷、浪仙《石点头》十四卷、薇园主人《清夜钟》十六回、东鲁古狂生《醉醒石》十五回等。但其艺术成就均不能与“三言”、“两拍”并驾齐驱。

三、《封神演义》与《醒世姻缘传》

除白话短篇小说集外，这一时期的明末小说中还有两部长篇——《封神演义》和《醒世姻缘传》——也都较明显地反映了这一文学落潮期的特色。

《封神演义》一百回，日本内阁文库藏明舒载阳刊本，假托“钟伯敬批评”；当刊行于钟伯敬（惺）死后，否则就不敢假托其名。此本卷首邗江李云翔序称：“俗有姜子牙斩将封神之说，从未有缮本，不过传闻于说词者之口，可谓之信史哉？余友舒冲甫自楚中重资购有钟伯敬先生批阅《封神》一册，尚未竟其业，乃托余终其事。余不愧续貂，删其荒谬，去其鄙俚，而于每回之后，或正词，或反说，或以嘲谑之语以写其忠贞侠烈之品、奸邪顽顿之态……”则《封神》之有“缮本”（书面文学作品），实自此假托钟伯敬评本始。钟惺卒于天启四年（1624），则此书当刊于天启、崇祯间。鲁迅先生《中国小说史略》谓“张无咎作《平妖传》

序，已及《封神》，是始成于隆庆、万历间（十六世纪后半）矣”。但日本内阁文库藏泰昌元年刊《天许斋批点三遂平妖传》卷首张誉（无咎）《叙》，实未提及《封神演义》之名；至崇祯间重刻《平妖传》，张誉对原序略加修改，始将原序中“非近日作《续三国》、《浪史》、《野史》等鸱鸣鸦叫，获罪名教者比”一句改为“至《续三国志》、《封神演义》等，如病人呓语，一味胡谈”，而篇末仍署作序时间为“泰昌元年”；鲁迅先生因未见《平妖传》天许斋原刊本，故有此误会。但张誉作于泰昌元年的原序尚不提及《封神》，至崇祯间始补入，实也可作为泰昌元年张誉作序时《封神》尚未问世的旁证。

舒载阳刊本卷二题“钟山逸叟许仲琳编辑”，其他各卷均不署作者姓名。实则此书前二卷为许仲琳编，其他为李云翔编[①]。二人生平均不详。至于本事来源，则为李云翔所谓“说词者之口”，也即民间的“说话”。此等“说话”，由来甚早。现在尚保存着元刻本《新刊全相平话武王伐纣书》，可知至迟在元代已有“武王伐纣”的平话。又，《封神演义》中所述哪吒反抗父亲的故事，不但见于《三教源流搜神大全》，也见于百回本《西游记》。该书八十三回《心猿试得丹头，姹女还归本性》中叙孙悟空状告李靖、哪吒父子，李靖以为悟空是诬告，盛怒之下，“轮过刀”“望行者劈头就砍”，哪吒却知孙悟空所告有理，就赶上去以剑架住，接着是：

> 天王大惊失色。——噫！父见子以剑架刀，就当喝退，怎么返大惊失色？原来天王生此子时，他左手掌上有个“哪”字，右手掌上有个“吒”字，故名哪吒。这太子三朝儿就下海净身闯祸，踏倒水晶宫，捉住蛟龙，要抽觔为绦子。天王知道，恐生后患，欲杀之。哪吒奋怒，将刀在手，割肉还母，剔骨还父；还了父精母血，一点灵魂，径到西方极乐世界告佛。佛正与众菩萨讲经，只闻得幢幡宝盖有人叫道：“救命！”佛慧眼一看，知是哪吒之魂，即将碧藕为骨，荷叶为衣，念动起死回生真言，哪吒遂得了性命。运用神力，法降九十六洞妖魔，神通广大。后来要杀天王，报那剔骨之仇。天王无奈，告求我佛如来。如来以和为尚，赐他一座玲珑剔透舍利子如意黄金宝塔，——那塔上层层有佛，艳艳光明。——唤哪吒以佛为父，解释了冤仇。所以称为托塔李天王者，此也。今日因闲在家，未曾托着那塔，恐哪吒有报仇之意，故下个大惊失色。却即回手，向塔座上取了黄金宝塔……

由于《西游记》在《封神演义》之前，哪吒与其父李靖有仇的此段故事显非取自

① 详章培恒《〈封神演义〉的性质、时代和作用》及《〈封神演义〉作者补考》，载《献疑集》，岳麓书社1993年版。

《封神》;而是在《封神》以前已有不少关于哪吒的故事,并且颇为流行,故《西游记》作者用之以涉笔成趣。而就《封神演义》来看,叙述哪吒出身及其与李靖的矛盾实为书中最精彩的部分。

但作品的中心内容,是叙述纣王的残暴不仁以及武王伐纣过程中的一系列战争。此书不但肯定以臣伐君的武王,而且认为不肯以子伐父、反而助纣为虐的殷洪是“逆命于天”(第六十回);这较之朱元璋命令编写的《孟子节文》把《孟子》中“闻诛一夫纣也,未闻弑君也”之类的话也删去自然显得颇有特色,但在朱元璋即位以前,歌颂武王而批判殷纣早已成为读书人的共识,在明代中叶以后,又成了人们的共同看法,所以,对此书的这种“思想价值”似也不必重视。其值得注意的,倒是在叙述战争过程中所显示的想像力,如雷震子的长出翅膀,在空际飞翔;土行孙的穿入地层,迅速潜行;郑伦、陈奇分别能从鼻、口喷出光来,迷倒敌人;高明、高觉“千里眼、顺风耳”之灵气,前者“目能观看千里”,后者“耳能详听千里”(第九十回)。诸如此类,都能对读者具有一定的吸引力。

不过,此类奇才异能,并未能构成曲折灵动的故事情节。究其原因,一则是矛盾的解决往往比较简单,再则是在叙述过程中,缺乏对人物的动作、神态、性格的描绘,三则是独创性较少。现引杨戬与常昊斗法的一段如下:

> 话说两人大战未及十五合,常昊拨马便走。杨戬随后赶来,取出照妖鑑来照,原来是条大白蛇。杨戬已知此怪,看他怎样腾挪。只见常昊在马上忽现原身,有一阵怪风卷起,播土扬尘,愁云霭霭,冷气森森,现出一条大蛇。怎见得,诗曰:
>
> 　　黑雾漫漫天地遮,身如雪练弄妖邪。
>
> 　　神光闪灼凶顽性,久于梅山是旧家。
>
> 话说杨戬看见白蛇隐在黑雾里面来伤杨戬,杨戬摇身一变,化作一条蜈蚣,身生两翅飞来,钳如利刃。怎见他的么样,有诗曰:
>
> 　　二翅翩翩似片云,黑身黄足气如焚。
>
> 　　双钳竖起挥双剑,先斩顽蛇建首勋。
>
> 杨戬变做一条大蜈蚣,飞在白蛇头上,一剪两断。那蛇在地下挺折扭滚。杨戬复了本相,将此蛇斩做数断,发一个五雷诀,只见雷声一响,此怪震作灰灭。(第九十一回)

在这以后,紧接着写杨戬与吴龙斗法,其描写的简单程度与上一段相同,唯吴龙现出的原身是蜈蚣,杨戬则变做雄鸡把它啄死而已。

这两段都使人想起《西游记》中孙悟空与二郎显圣真君的斗法,也摘引于下:

却说真君与大圣变做法天象地的规模，正斗时，大圣忽见本营中妖猴惊散，自觉心慌，收了法象，掣棒抽身就走。……将近洞口，正撞着康、张、姚、李四太尉，郭申、直健二将军，一齐帅众挡住道："泼猴！那里走！"大圣慌了手脚，就把金箍棒捏做个绣花针，藏在耳内，摇身一变，变作个麻雀儿，飞在树稍头钉住。那六兄弟，慌慌张张，前后寻觅不见，一齐吆喝道："走了这猴精也！走了这猴精也！"

正嚷处，真君到了，问："兄弟们，赶到那厢不见了？"众神道："才在这里围住，就不见了。"二郎圆睁凤目观看，见大圣变了麻雀儿，钉在树上，就收了法象，撇了神锋，卸下弹弓，摇身一变，变作个鹞鹰儿，抖开翅，飞将去扑打。大圣见了，搜的一翅飞起去，变作一只大鹚老，冲天而去。二郎见了，急抖翎毛，摇身一变，变作一只大海鹤，钻上云霄来嗛。大圣又将身按下，入涧中，变作一个鱼儿，淬入水内。二郎赶至涧边，不见踪迹。心中暗想道："这猢狲必然下水去也。定变作鱼虾之类。等我再变变拿他。"果一变变作个鱼鹰儿，飘荡在下溜头波面上，等待片时。那大圣变鱼儿，顺水正游，忽见一只飞禽，似青鹞，毛片不青；似鹭鸶，顶上无缨；似老鹳，腿又不红；"想是二郎变化了等我哩！……"急转头，打个花就走。二郎看见道："打花的鱼儿，似鲤鱼，尾巴不红；似鳜鱼，花鳞不见；似黑鱼，头上无星；似鲂鱼，鳃上无针。他怎么见了我就回去了？必然是那猴变的。"赶上来，刷的啄一嘴。那大圣就撺出水中，一变，变作一条水蛇，游近岸，钻入草中。二郎因嗛他不着，他见水响中，见一条蛇撺出去，认得是大圣，急转身，又变做一只朱绣顶的灰鹤，伸着一个长嘴，与一把尖头铁钳子相似，径来吃这水蛇。水蛇跳一跳，又变做一只花鸨，木木樗樗的，立在蓼汀之上。二郎见他变得低贱，——花鸨乃鸟中至贱至淫之物，不拘鸾、凤、鹰、鸦都与交群——故此不去拢傍，即现原身，走将去，取过弹弓拽满，一弹子把他打个踉踵。

那大圣趁着机会，滚下山崖，伏在那里又变，变一座土地庙儿：大张着口，似个庙门；牙齿变做门扇，舌头变做菩萨，眼睛变做窗棂。只有尾耙不好收拾，竖在后面，变做一根旗竿。真君赶到崖下，不见打倒的鸨鸟，只有一间小庙；急睁凤眼，仔细看之，见旗竿立在后面，笑道："是这猢狲了！他今又在那里哄我。我也曾见庙宇，更不曾见一个旗竿竖在后面的。断是这畜生弄谊！他若哄我进去，他便一口咬住。我怎肯进去？等我掣拳先捣窗棂，后踢门扇！"大圣听得，心惊道："好狠！好狠！门扇是我牙齿，窗棂是我眼睛；若打了牙，捣了眼，却怎么是好？"扑的一个虎跳，又冒在空中不见。（第六回）

其斗争过程的曲折多变，悟空与二郎神的动作、神情乃至心理活动的生动、具体的描绘，较之《封神演义》之写杨戬与常昊、吴龙的斗法，真有霄壤之别。而且，《西游记》写孙悟空变蛇而二郎变鹤制蛇在前，《封神演义》写常昊现身为蛇而杨戬变蜈蚣剪蛇在后，未免有蹈袭之迹，何况其描写又如此简单！

总之，《封神演义》作为以想像之奇取胜的神魔小说固可说是《西游记》的后继，但其艺术成就较之《西游记》就远为不逮了。这也正是当时已处于文学落潮期的一种征象。与《封神演义》的出现时间相先后的神魔小说，尚有冯梦龙在旧本《平妖传》的基础上增润而成的《三遂平妖传》[①]、《续西游记》（作者姓名无考）、吴元泰的《上洞八仙传》（一名《东游记》）、余象斗的《五显灵官大帝华光天王传》和《北方真武祖师玄天上帝出身志传》、董说的《西游补》等，唯《西游补》较有特色。叙孙悟空于三调芭蕉扇之后，为鲭鱼精所迷，陷入种种幻象之中，后得虚空主人之助，始得脱离。意在说明"悟通大道，必先空破情根"（见该书卷首《答问》）；而其长处，实在于"造事遣辞，则丰赡多姿，恍忽善幻，奇突之处，时足惊人，间以俳谐，亦常俊绝"（鲁迅《中国小说史略》第十八篇）。但既无《西游记》那样生动的人物形象，也无其宏伟的气势，因而较之《西游记》仍有大、小巫之别。

在这一时期不属于神魔小说而值得注意的长篇《醒世姻缘传》则与《金瓶梅词话》存在某些可比性；因其也是以一个家庭的日常生活为中心，而向较为广阔的社会生活延伸。此书署"西周生辑著，然藜子校定"，共一百回。约作于明末，作者及校定者生平不详。清代中叶曾有此书为蒲松龄所作的传说，并为胡适所信从。但当世学者已据书中称明朝为"本朝"、称朱元璋为"我太祖爷"的事实，指出其不可能出于蒲松龄之手。

在写家庭的日常生活方面，作品主要描绘了男主人公狄希陈备受其妻薛素姐、妾童寄姐折磨的情况，并把这作为冤冤相报的结果。根据小说的交代：狄希陈的前生曾射死一只仙狐并剥了它的皮，又虐待妻子计氏致死，而薛素姐和童寄姐则分别为仙狐、计氏所托生。最后，狄希陈得高僧胡无翳指点迷津，忏悔宿业，并虔诵《金刚经》万卷，始获解脱。这种因果报应的框架，虽似可笑，却含有为薛、童这样泼悍妇女辩护之意。在当时的社会里，妇女深受压迫，偶然出现少数所谓泼悍的女性，社会就群起而攻之，视为最大的恶德。而《醒世姻缘传》却认为：这种恶德正是对其所受迫害和凌辱的反拨。以与《金瓶梅词

---

① 旧本《平妖传》共二十回，是一本较粗率的小说，韩南氏认为它大概作于1400年至1550年之间，而且很可能早过1550年很多，见其所著《平妖传著作者问题之研究》（"The Composition of the Ping-yao Chuan"），原载《哈佛亚洲学报》（*Harvard Journal of Asiatic Studies*）31卷（1971），译文（梁晓鸾译）收入王秋桂编《韩南中国古典小说论集》。

话》相较，就可发现其间存在相通之处。潘金莲在与武大成婚前一直过着屈辱的生活，和武大的婚姻就是其被侮辱、被损害的产物，她自己也便成了淫乱而凶残的人物；李瓶儿原先一心希望丈夫花子虚与自己恩爱厮守，却不断遭到对方的冷遇，遂转而与西门庆偷情，并对花子虚变得很为泼悍。这与薛、童之既受迫害而又惨无人道地折磨狄希陈可谓前后相承。不过，潘、李的这一切是基于其现实的遭遇，因而其性格中存在着逻辑联系；薛、童则吃苦在前世，报复在今生，而今生的所作所为在她们来说又不是有意识的报复，所以只使人感到她们的性情特别乖戾，除了前生夙因的理由以外别无解释。这其实也就意味着作为文学形象的她们缺乏艺术阐释。其不及《金瓶梅词话》之处十分明显。

书中也有一些较好的描写，虽然还未能构成有机整体和完整的艺术形象。例如，素姐因狄希陈在外偷情，加以毒打，希陈母亲站在儿子一边，并说了"我还有好几顷地哩，卖两顷给他嫖"这样的话，素姐立即给予痛斥：

> 你能有几顷地？能卖几个两顷？只怕没的卖了，这两把老骨拾还叫他撒了哩！小冬子要不早娶了巧妮子（希陈之妹。——引者）去，只怕卖了妹子嫖了也是不可知的！你夺了他去呀怎么？日子树叶儿似的多哩，只别撞在我手里！（第五十二回）

按照当时的道德标准，这真可谓全无妇德，大逆不道，但素姐心中的愤激、对希陈母子的轻蔑，跃然纸上。而且，就这段话本身来看，确实义正词严；因而其实也就暗示着：她的这类言行中含有无可动摇的合理因素，那么，当时的道德标准对这类女性大肆挞伐是否完全合理呢？在这里顺便说一下：以树叶之多来形容今后日子之长，极为生动和别致，但却源于《金瓶梅词话》。该书五十九回妓女郑爱月对西门庆说："往后日子，多如树叶儿。"可见《醒世姻缘传》的作者是受有《金瓶梅词话》影响的。

在狄家以外的社会生活方面，作品写到了官吏、商人、流氓等多种人物，也涉及了不少黑暗现象和社会矛盾，如官场的腐败、科举的弊端、宗族间的争斗等等，颇具真实感，但却不能如《金瓶梅词话》似地入木三分。

第二节 竟陵派、王思任与王彦泓、陈子龙

在袁宏道思想转变以后，公安派逐渐失掉了原有的锐气，其在文坛的地位终于被竟陵派所取代。但在竟陵派声势方盛之时，有些作家并不受竟陵派的

影响,并在创作上各有其成就;其在小品方面,以王思任、曹学佺等为代表,在诗歌方面则有王彦泓、陈子龙、吴伟业诸人;吴伟业的许多优秀诗篇作于清代,将到下一章中去叙述。

竟陵派

竟陵派的倡导者为钟惺、谭元春。他们都是湖广竟陵(今湖北天门)人,故有竟陵派之称。

钟惺(1574—1624),字伯敬,号退谷,万历三十八年进士(1610),官至福建提学佥事。有《隐秀轩集》。谭元春(1586—1637),字友夏,虽然科场不利,至天启七年(1634)才成为举人,始终没有考取进士,但文名甚著。有《谭友夏合集》。他们的文学见解,除见于其论文之作外,还体现于其所编选的《古诗归》、《唐诗归》等书中。

在袁宏道后期,竟陵派已开始从事文学活动。在一个相当长的时期内,研究者常把公安、竟陵视为类似的文学流派,但在实际上,正如谈蓓芳氏在1989年所已指出的:"竟陵派不过是把袁宏道后期的倒退又推进了一步。"①

在文学思想上,竟陵派一方面接过了袁宏道"性灵"的口号,如谭元春《诗归序》就说:"夫真有性灵之言,常浮出纸上,决不与众言伍。"另一方面则对"性灵"作了返归传统的解释。首先,是关于"性情"。谭元春在《王先生诗序》中写道:"夫性情,近道之物也。……自古人远而道不见于天下,理荡而思邪;有一人焉近道,相与惊而癖之者,势也。""嗟乎,性不审而各为其性,情不审而各为其情,将率天下而同为此各有之性情,以明其不癖,是其于性情也苟然而已矣。"这就是说,人们必须使自己的性情"近道";倘若不向这一目标迈进而"各为其性"、"各为其情",就是不可取的。钟惺在《周伯孔诗序》中,既肯定伯孔"为诗亦颇肖其性与才与情与习",又要他"多读书,厚养气,暇日以修其孝弟忠信,入以事其父兄,出以事其长上……",也就是要他使自己的性情更接近于道。其次,是关于"灵心"。钟惺说:"诗至于厚而无余事矣。然从古未有无灵心而能为诗者。厚出于灵,而灵者不即能厚。……然必保此灵心,方可读书养气,以求其厚。"(《与高孩之观察》)这样,"灵心"就成了借以"读书养气,以求其厚"的阶梯。由此两点来看,他们所说的"性情"、"灵心",与袁宏道前期所说的与"闻见知识"相对立的"性灵"毫无共同之处,但和袁宏道晚年的见解——"遣

---

① 见谈蓓芳撰《明代后期文学思想演变的一个侧面——从屠隆到竟陵派》,载《复旦学报》社会科学版1989年第1期。本节关于钟、谭文学思想的阐述,多参考谈氏此文。

弃伦物,偭背绳墨,纵放习气,亦是膏肓之病”——是相通的;不过袁宏道自己在文学理论上还没有正式提出过像钟惺这样的主张。

在艺术风格上,竟陵派主张“幽深孤峭”,也即“幽情单绪,孤行静寄于喧杂之中,而乃以其虚怀定力,独往冥游于寥廓之外”(钟惺《〈诗归〉序》)。这在表面上虽与公安派的主张不同,但与袁宏道后期的见解实际上也有相通之处。钟惺《简远堂近诗序》说:“诗,清物也。其体好逸,劳则否;其地喜净,秽则否;其境取幽,杂则否;其味宜澹,浓则否;其游止贵旷,拘则否。……夫日取不欲闻之语,不欲见之事,不欲与之人,而以孤衷峭性勉强应酬,使吾耳目形骸为之用,而欲其性情渊夷,神明恬寂,作比兴风雅之言,其趣不已远乎!”可见“幽深孤峭”的风格,实以“性情渊夷,神明恬寂”为基础的。而“性情渊夷,神明恬寂”也就是“淡”;跟钟惺自己所说的“其味宜淡”正相呼应。如果说袁宏道所标榜的陶渊明式的“淡”还可能含有消极地维护个性自由的内容,那么在“性情渊夷,神明恬寂”基础上的“淡”却连这样的内容也消失了。

总之,无论在哪一方面,竟陵派较之后期的袁宏道都走得更远了。

不过,从钟、谭所作小品文而言,由于尚未丢掉“性灵”的口号,在形式上仍保持率心而言的特色,给人以卷舒自如之感,文字也较轻灵。所以,虽已失掉了公安派前期小品的锋芒,不可能再有像袁宏道《答林下先生》等文中所体现的那种强烈的个性色彩,但也不无清新、优美之作。写自然景色的小品,此点较为显著。今引钟惺《浣花溪记》于后,以见一斑。

> 出成都南门,左为万里桥。西折,纤秀长曲,所见如连环、如玦、如带、如规、如钩,色如鉴、如琅玕、如绿沉瓜,窈然深碧,潆回城下者,皆浣花溪委也。然必至草堂,而后浣花有专名,则以少陵浣花居在焉耳。
>
> 行三四里,为青羊宫。溪时远时近,竹柏苍然,隔岸阴森者尽溪,平望如荠,水木清华,神肤洞达。自宫以西,流汇而桥者三,相距各不半里。舁夫云“通灌县”,或所云“江从灌口来”是也。人家住溪左,则溪蔽不时见。稍断则复见溪。如是者数处。缚柴编竹,颇有次第。
>
> 桥尽,一亭树道左,署曰“缘江路”。过此则武侯祠。祠前跨溪为板桥一,覆以水槛,乃睹浣花溪题膀。过桥一小洲,横斜插水间如梭。溪周之,非桥不通。置亭其上,题曰“百花潭”,水由此亭还。度桥,过梵安寺,始为杜工部祠。像颇清古,不必求肖,想当尔尔。石刻像一,附以本传。何仁仲别驾署华阳时所为也。碑皆不堪读。
>
> 钟子曰:杜老二居,浣花清远,东屯险奥,各不相袭。严公不死,浣溪可老,患难之于友朋大矣哉!然天遣此翁增夔门一段奇耳。穷愁奔走,犹能择胜,胸中暇整,可以应世。如孔子微服主司城贞子时也。

> 时万历辛亥十月十七日，出城欲雨，顷之霁。使客游者，多由监司郡邑招饮，冠盖稠浊，磬折喧溢，迫暮趣归。是日清晨，偶然独往。楚人钟惺记。

关于杜甫的一段议论，平庸殊甚，与袁宏道《游兰亭记》中议论的迥出流俗者不啻霄壤；写景则简淡而有远致，颇堪玩味。

然而，由于追求"幽深孤峭"，不同凡响，钟惺的小品中已有拗折之处，如上举的"溪时远时近，竹柏苍然，隔岸阴森者尽溪"之属，至其后辈刘侗、于奕正之属，对此作了进一步的发展，以故意变换词性，删除不可少的词语等手段，形成一种蹇涩而耐咀嚼的风格。如刘、于合著《帝京景物略》中记温泉的一段说："泉虽温乎，其出，能藻，能虫鱼，禾黍早成，早于他之秋再旬。林后凋，草色久驻，晚于他之秋再旬。"就是一个颇为典型的例子。

在诗歌创作方面，由于竟陵派提倡"幽深孤峭"，最能体现其特色的是以下这类诗篇。

> 去年当上巳，记集寇家亭。今昔分阴霁，悲欢异醉醒。可怜三月草，未了六朝青。花作残春雨，春归不肯停。（钟惺《三月三日雨中登雨花台》）
>
> 重阳无不雨，况作蜀山行。已历诸峰险，刚逢半日晴。峡寒偏著色，江晚自多声。虽复终阴曀，心魂亦暂清。（钟惺《暂霁》）

两诗都具悲凄之致，较充分地体现了诗人感受的敏锐，这就是他们的所谓"灵心"或"性灵"。但这种"灵心"或"性灵"是已经过了驯化的，所以诗中并无不规范的感情；其对人生的无常和凄凉的叹息，在钟惺以前就已有了太悠久的传统。作品之多少给人以新鲜感的，是浓缩和拗折的语句构造，近于晦涩的含蓄。"未了六朝青"、"花作残春雨"可作为前者的代表，"峡寒"二句可作为后者的代表[①]。如从"幽深孤峭"的艺术特征来看，前者有助于"峭"的形成，后者有助于"深"的形成；而这两首诗的悲凄之情，则可说是"幽"、"孤"的体现。钱谦益把他们的诗风归结为"以凄声寒魄为致"、"以噍音促节为能"（《列朝诗集小传》丁集中《钟提学惺》），是过于夸大了。以这两首来说，声虽凄而"魄"并不"寒"，如《暂霁》结尾的"虽复"二句所表现的，明知前途总归"阴曀"，但仍领略这刹那的"心魂"之"清"，并露出欢喜之情，这岂是魄寒者的感受？至于"噍音促节"，跟这两首的距离就更明显了。

---

① 以"峡寒"句来说，"著色"指点染颜色；其必然具有的意思是：峡中寒冷，当时又已是深秋（重阳），草木应已枯萎，但不料仍很茂盛。以"著色"来隐喻草木之盛，这对读者来说是需要好好想一想才能明白的。然而，它是否还有别的意思呢？换言之，这里的"著色"是仅指草木青翠呢，抑或还意味着野花尚妍，甚或竟可看到有动物出没于其间？这在诗中就毫无迹象可寻了。

王思任与曹学佺的小品文

竟陵派以外，当时还有许多小品文作家，其中最值得重视的是王思任与曹学佺。他们的小品文不取径于竟陵，其成就实在钟、谭之上。

王思任(1574—1646)，字季重，号谑庵，山阴(今浙江绍兴)人。万历进士。清兵南下时，南明弘光朝首辅马士英贪婪误国，仓猝奔逃，并欲入越。思任致书斥责，有“越乃报仇雪耻之国，非藏垢纳污之地也。职当先赴胥涛，乞素车白马以拒阁下”(张岱《王谑庵先生传》)之语，意即将拼死拒绝他的到来。其后绍兴陷于清，他绝食而死。有《王季重十种》。

王思任小品于抒情叙事皆有意趣，颇能显示他的潇洒脱俗的风姿和无所畏忌的个性。其最值得重视的，是以议论抒情的部分。如《落花诗序》、《钓台》、《〈笑府〉序》等。现录《落花诗序》前半如下：

> 《诗》三百，皆性也。而后之儒增塑一字，曰“《诗》以道性情”。不知情即性之所出也。性之初，于食色原近，告子曰：“食色性也。”其理甚直，而子舆氏出而讼之，遂令覆盆千载，此人世间一大冤狱也。“国风好色而不淫”，若非魁三百篇者乎？未得《关雎》不胜其哀哀之旨。向使不必得之，又得之即不寿，“参差”其语，文王将默默已耶。“宁不知倾城与倾国，佳人难再得。”武帝雄风大略，开口称善，五脏俱见。至“姗姗来迟”，叹与烛荧惚恍，而读者先已心伤矣。此皆性之所呼也。若必建鼓而别之曰：文王德也，武帝色也。武帝诚已具服，而文王独非人性也哉？何以知“窈窕”之必训幽闲也？何以知佳侠之不为樛木也？是伯鸾必见赏而奉倩必见诛也。甚矣宋先生之拘也。

他为告子的“食色，性也”之说翻案，对孟子的否定告子加以批判，但却全无理论分析。他为了证明文王的好色，就质问说：“何以知‘窈窕’之必训幽闲也？”[①]但“窈窕”之训幽闲，由来已久；若要推翻旧训，自当提出充分的理由，并且证明新说的合理，绝不能只凭这样的一个质问。倘若有人反问道：“何以知‘窈窕’之必不训幽闲也？”王思任将何词以对？所以，他的这一整段都不是论

① 《诗经·关雎》有“窈窕淑女，君子好逑”之语。《毛诗序》和《诗经》有关注释说此诗是吟咏周文王的“后妃之德”的，因而“君子”被认为是指文王。旧注以为“窈窕”是“幽闲”之意，“幽闲”系就德性言，所以，“淑女”之成为君子的“好逑”乃是由于她的德性。王思任则认为“窈窕”应按后世的一般用法，指女性的美丽，这也就是她之能成为文王的“好逑”的原因。他的“何以知‘窈窕’之必训幽闲也”是对旧注的驳斥。

说文；若以论说文的要求来衡量，可谓它全无价值。但如把它作为文学性的散文来读，则使人颇感兴味，因为其中较充分地显示出作者的气势、机智、幽默，而感情即运行乎其间。如其判断孟子、告子关于人性争论的公案，仅用了“（告子）其理甚直，而子舆氏出而讼之，遂令覆盆千载，此人世间一大冤狱也”这样寥寥二十六字，这真是睥权威——孟子在当时既是伦理性的权威，又是政治性的权威——如无物的大无畏精神，也是对自我的真正尊重。而其对后世儒家长期以来在人性问题上盲从孟子、不敢也不能独立思考的现象，以“覆盆千载”、“人世间一大冤狱”来概括，其中包含了多么强烈的憎恶、怜悯与不平！至于其谈《国风》及文王的一段文字，更属匪夷所思[①]。他把“国风好色而不淫”之语作为周文王好色的证据，固然很可见出他的机智；在肯定《关雎》中的“君子”是指文王的前提下，根据诗中“君子”对“淑女”“寤寐求之”等句子，一本正经地来讨论被儒家奉为偶像的周文王假如失恋了以后会怎么办，以及好不容易追求到的美丽妻子假如短命而死了以后文王又怎么宣泄感情的问题，更是出色的幽默，鲜明地显示出凌驾于世俗之上的潇洒风姿。而在其根底里，则仍是由于对文王这位最大的圣人毫无敬畏之心，把他还原成普通人，这才会想出上述这些问题。在膜拜文王者看来，它们无疑是稀奇古怪的和具有亵渎性的。他的这种做法显然与竟陵派的求“厚”的精神相冲突。所以，他的小品文实已超越了钟、谭，直接继承了袁宏道前期的无忌惮地放言高论的传统。

然而，就总体而论，公安派前期小品文中的向口语靠拢的特色在王思任的小品里却有所丧失。以《落花诗序》的那一段来说，“向使不必得之，又得之即不寿，‘参差’其语，文王将默默已耶”几句就极费解，那是因“必”字、“即”字的用法远离口语[②]；“‘参差’其语”一句缺少动词，这样的句式不但为口语所不容许，在袁宏道的小品中也从未出现过（倘把此句写成“则据诗中‘参差’诸语”，这几句之间的逻辑联系就清楚了）。

---

① “国风好色而不淫”以下一段的大致意思是：“国风好色而不淫”之语是你们（“若”）也同意的，那就可见《国风》乃是“好色”之诗，《国风》第一篇的《关雎》当然同样如此，因而《关雎》所吟咏的男主人公——“君子”——周文王自然是“好色”之人；但你们竟然反对“食色，性也”之说，可见你们并未懂得《关雎》。而且，假如文王最终没有得到这位“淑女”，又或者虽然得到了而她却短命而死，那么，根据《关雎》的“参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之”（据《诗经》旧注，“参差”二句是用来形容“君子”对“淑女”的昼夜不息的追求和思念的）之语，文王难道就会默默而已吗？言下之意，文王倘遇这种情况，必然会通过语言乃至诗歌来宣泄自己的感情，这就与其下文所述汉武帝之事没有什么两样了。

② 此处的“必”作“终”解（实际是把“必”作为“毕”的假借字使用），这样的用法在先秦和汉代的古籍中虽然有，也不多见。“即”在此处是“而”的意思；从宋代语录及元明通俗小说来看，宋代以来的口语中已无此种用法。

在当时值得重视的另一作家曹学佺(1573—1646)与王思任同为万历二十三年(1595)进士，字能始，侯官(今福建福州市)人。天启时官广西右参议，迁陕西副使；尚未赴任，就因所撰《野史纪略》为当权的魏忠贤一党所忌而革职。家居二十年，专意著述；南明武帝时官至礼部尚书，加太子太保；武帝政权被清兵灭亡后，学佺入山中自缢而死。有《石仓集》。其所辑《石仓历代诗选》中的《明诗选》，为研究明诗的重要著作。

曹学佺的小品也善于以议论来抒情。而且自袁宏道以来，晚明小品就常给人以脱离现实的印象，虽然他们的作品在启发人们摆脱心灵的束缚方面所起的作用也是有助于社会的进步的；曹学佺的小品却颇有直面现实之作，而其按抑不住的悲愤、敢于以个人向社会抗争的精神则给读者以较大的震动。可以说，他是在晚明把小品文引向直面现实的道路的第一人。他的这类小品中最具代表性的是《内江喻在我墓志铭》，它完全摆脱了墓志铭的固有格式，而一任感情的驰骋。

> 楚蜀相接之地，岑豁险恶，夷酋杂处，禽禧兽怒，情形靡定，当事者稍稍不克奉扬天子威德。讳兵示弱，佳兵不祥，盖甚难言之矣。然挑衅多在边帅，移祸则在小民。人但知行间矢否之层伤，而不知輓输饷道之更苦；但知事中之驰驱难措，而不知事后之功罪易淆也。噫，难言之矣！
>
> 予同年喻君绳祖，初试为沅陵令云。其时有播之师，又有皮林之师。以五溪之水，当一路之兵；以四方乌合之众，转三十钟一石之粟。缓之则愆期，急之则难必其命。纵之则逃匿，操之将变自内出。噫，难言哉！君以县令而督饷，以文弱之躯而走箐壑之险，以调停之术而两不得当将吏之心，以升一俸之功而博量移之罪。噫，难言哉！
>
> 夫身有封疆之责者，不能销患于未形，而保民如赤之心与夫开疆拓土之念较，则必不胜矣。身在锋镝之中者犹能决胜于俄顷，而致远任重之劳与夫掩败为功之术较，则又不胜矣。有胜有不胜，则其为功也为罪也，吾不得而知之也。吾知夫子不得已之役而委宛纾徐以存活千百人之命，则不以为功而以为罪可也；虽终其身焉德不胜位、赍志以逝，亦可也。
>
> 君自沅陵调棠邑，升大理评事，丁忧起复，候补都下而卒。以视乎播与皮林之师，有先君死者，有后君死者，使苟有杀一不辜之心而自悔平旦、遗憾千秋，则不啻若霄壤矣。
>
> 君之卒年四十有九，葬于其乡，而先世、后人详于状中。予以同年之谊，且守土，乃为铭曰：予治蜀也知蜀事，观君之所为也悲君志，不知乎世之功也何惑乎君罪！龙洞之阳君其藏，有功无功庸何伤？以理推之世逾昌。

与通常的墓志铭不同，此文不是铺叙喻在我的生平，而只表扬了他在担任沅陵

令时的功绩；却又不详述其过程，只是对他立功受罚这一点抒发感慨，表现了作者对当时政治情况的无限悲愤。文章实际诉说的是：在汉族居住区与少数民族居住区相交接的那些地方的行政、军事长官——即所谓“边帅”——不能安抚少数民族的民众，却向他们“挑衅”，以致引起变乱，从而给汉族“小民”带来深重的灾祸；他们在战争中所担负的“輓输饷道”的任务比在阵前作战的士兵更苦。而就文武官员这一边来说，那些“有封疆之责”的大员，平时既不能“销患于未形”，一旦变乱发生，他们不是保护民众，使之免受或少受损失，却想乘机“开疆拓土”，获取更大的富贵，也即给民众带来更大的灾难；一般的官员又只想在行伍中立战功，反正失败了也能“掩败为功”，所以没有人愿意承担“致远任重之劳”，例如“督饷”一类的苦差事。至于像喻在莪这样的官员，尽心尽力，如期完成了“督饷”的任务，又不强迫“四方”征集来的民众不顾死活地抢运，以保全“千百人”的生命，却使部队的将军和有关的地方官吏都对他不满；他在这件事上所立的功劳本应得到“升一俸”的奖励，但却被认为有“罪”，受到了“量移”的处分——“自沅陵调棠邑”。文中一再说“噫，难言之矣”、“噫，难言哉”，其实是作者对这类现象痛心疾首，但在当时的政治环境中却无法明确表达，更不能涉及其形成的原因——那就涉及朝廷了，只能以“难言”二字来宣泄他的满腔悲愤，但敏感的读者是能体味到他内心的激动的。至于所谓“则其为功也为罪也，吾不得而知之也”，那实际意味着这些被视为有功而受奖的乃是罪人，被认为有罪而受罚的倒是功臣；紧接着的“吾知夫子不得已之役而委宛纡徐以存活千百人之命，则不以为功而以为罪可也；虽终其身焉德不胜位、赍志以逝，亦可也”，如用白话来意译，那就是：“是的，对于在这一无法推卸的任务中委宛迂回地保全了千百条生命的人，你们可以不肯定他的功绩而把他作为罪人，你们也可以让他一辈子得不到应有的地位、最终赍志以没；我所知道的就是这些！”在这些句子中，作者的愤懑达到了几乎要爆炸的地步。尽管文字较为隐晦，但这样感情浓烈、直面现实的作品，在晚明小品中实称得上别开生面。他还有《林初文诗选序》等文章，也属于这一类型。

王、曹二人以外，年辈与他们相仿或较他们略后的作家中，还有不少人在小品文创作方面也各有成就。今再举二例，以见一斑：

> ……“迷阳迷阳，无伤吾行。吾行屈曲，无伤吾足。”当今之世，仅免刑焉，敢复夜行不知止哉！兹且就医海曲，依甥舍而居，世态乡情，久置不问。若得徼華泽之功，藉秦越之力，起其蹒跚，锡之款段，且将问六桥之花柳，探灵山之巅际。与兄把酒衔杯，一倾郁积，或有期乎？各寻乐处，无撄身世之患而已。（张鼐《复钱孟玉书》）
>
> 阁以远名，非第因目力之所极也。盖吾阁可以尽越中诸山水，而合诸

山水不足以尽吾阁，则吾之阁始尊而踞于园之上。阁宜雪、宜月、宜雨，银海澜回，玉峰高并；澄晖弄景，俄看濯魄冰壶；微雨欲来，共诧空濛山色。此吾阁之胜概也。然而态以远生，意以远韵。飞流夹巘，远则媚景争奇；霞蔚云蒸，远则孤标秀出；万家灯火，以远故尽入楼台；千叠溪山，以远故都归帘幕。若夫村烟乍起，渔火遥明，蓼汀唱欸乃之歌，柳浪听睍睆之语，此远中之所孕含也。纵观瀛峤，碧落苍茫，极目胥江，洪潮激射，乾坤直同一指，日月有似双丸，此远中之所变幻也。览古迹依然，禹碑鹄峙；叹霸图已矣，越殿乌啼；飞盖西园，空怆斜阳衰草；回觞兰渚，尚存修竹茂林。此又远中之所吞吐，而一以魂消、一以怀壮者也。盖至此而江山风物，始备大观，觉一壑一丘，皆成小致矣。（祁彪佳《寓山注·远阁》）

以上两位作者中，张鼐（？—1629），字世调，一字侗初，华亭（今上海市）人。万历三十二年（1604）进士，官至南京吏部右侍郎，兼詹事府詹事。有《宝日堂初集》。其《复钱孟玉书》作于天启年间，当时正是魏忠贤一党大肆打击有气节的士大夫的时候，文中真实地表现了他的愤慨、无奈和企图保全自己、也怕朋友遭祸的心态，读来颇有亲切感。

祁彪佳（1602—1645），字幼文，浙江山阴（今绍兴）人。天启进士。崇祯时为御史，巡抚苏、松。后辞官家居。弘光时任右佥都御史，巡抚江南，不久被排挤去职。在清军攻陷杭州、绍兴后自杀。其诗文大部分收人后人所辑的《祁彪佳集》中。他曾在家乡营建园林，名为寓山；远阁为寓山的一部分。本篇不仅写出了景物的美，更写出了一种高远的境界，“乾坤直同一指，日月有似双丸”的气势。以“禹碑鹄峙”、“修竹茂林”来抵御“越殿乌啼”、西园草衰的销魂之感。虽未能完全成功，但也令人神往。此类写景之作，尽管和《复钱孟玉书》的体制不同，但都具有直抒性灵、摆脱格套的特色。

王彦泓、陈子龙与明末诗风的转变

公安派兴起以后，在很短的时间内，几乎风靡全国。继而竟陵派又取代公安，执文坛的牛耳。然而，在竟陵正盛之时，王彦泓异军突起，以其富于个性的诗歌，作出了自己的贡献。至崇祯十年（1637），陈子龙对这两派公然起而排击。自此以后，明末的诗风就渐渐转变了。这倒不是陈子龙的影响特别强大，实是因为当时有不少人与他观点相似，创作道路也相近，例如吴伟业、李雯、宋徵舆等，只不过由他率先提出而已。

王彦泓（1593—1642），字次回，金坛（今属江苏省）人。出身于仕宦之家，他自己却到四十三岁（虚岁）才成为岁贡生，次年任华亭训导，在任上去世。著

有《疑雨集》①。

王彦泓诗的特征，可借用袁宏道对袁小修诗的评语来概括："独抒性灵，不拘格套。"这着重表现在以下两个方面。

首先，他的有些诗里洋溢着珍视自我、鄙视凡俗的感情，而又绝无剑拔弩张之态，只有深沉的痛苦：

> 睡足空船夕照黄，水程三日酒为粮。招谗宋玉因词貌，助懒嵇康是老庄。好友仅能同笔砚，美人难与共杯觞。醉偕俗客无聊甚，聊当长歌哭几场。(《吴行舟中漫兴》)
>
> 收拾残书剩几篇，轻狂踪迹廿年前。笑倾犀首花间盏，醉扶蛾眉月下船。黄祖怒时偏自喜，红儿痴处绝堪怜。如今兴味销磨尽，剩爱铜炉一炷烟。(《感旧》)

第一首的"好友仅能同笔砚"，是说他与好友之间既不能相互支持，也不能相互理解，只不过可以"同笔砚"而已。与"美人""共杯觞"虽然是他所向往的，但"共杯觞"也并不意味着心灵的交流。从第二首的"红儿痴处绝堪怜"来看，"美人"也只是他所爱怜的对象，而并不视为知音，何况连"共杯觞"这样的愿望也无法达到。因而他的内心是无比地寂寞和孤独。而他之所以落到这种地步，是因为他的像宋玉一样的才貌和嵇康似的高傲、疏懒的生活态度，使他为世人所疾。他只能以不断喝酒来排解，但即使醉了也无法逃脱"俗客"的纠缠；他除了长歌当哭以外再无别的道路好走！这其实是已经意识到了环境的压抑的敏感的个人的悲号。至于第二首的"黄祖怒时偏自喜"，则进一步突出了他的高傲和无畏。汉末才士祢衡就是被黄祖一怒而杀死的，但诗人不但不为这类人物对自己的恼怒而惧怕，反而感到高兴——因为这证明了自己是像祢衡那样决不向任何人低头的大丈夫。虽然此诗结尾两句说到兴味消磨已尽，但那也只是英雄老去的无奈，从另一方面显示了人生的悲哀。

在这之前的中国诗歌里，有过许多对于志士、豪侠的歌颂，也出现过像阮籍诗那样的对孤独寂寞的咏叹，像高启诗所抒写那样的对被加上"笼軏"的恐惧，但像王彦泓这样从普通到几乎随处可遇的经历(如第一首的舟中生活)中感受到如此深沉的痛苦的，却还没有过。也正因此，这是个性鲜明的、具有独创性的诗。

其次，王彦泓有许多写恋情的诗。它们不但感情真挚，而且通过对女性体态的生动点染来展示对方的美以及自己的内心波澜；这是在其以前的中国诗歌中很难看到的爱情描写，从而体现了在它以前的中国诗歌未曾涉及的爱情

---

① 关于王彦泓的生平及其创作的情况，可参看复旦大学耿传友博士的学位论文《一个被文学史遗忘的重要作家——王次回及其诗歌研究》(尚未公开出版)，2005年4月。

的某些本质特征。

马克思在批判思辨唯心主义——"批判的批判"——时曾对爱情作过这样的论述:"为了达到完美的'认识的宁静',批判的批判者首先必须竭力摆脱爱情。爱情是一种情欲,而对认识的宁静说来,再没有比情欲更危险的东西了。"[①]"因为爱情第一次真正地教人相信自己身外的实物世界,它不仅把人变成对象,甚至把对象变成了人。"[②]马克思揭露批判的批判把爱情定义为"抽象的情欲"时说:"因为在思辨的用语中,具体的叫做抽象的,而抽象的却叫做具体的,所以在认识的宁静的眼睛里爱情是抽象的情欲。"[③]这也就意味着爱情乃是具体的情欲。他并讥笑批判的批判道:"诱人的、多情的、内容丰富的爱情这个对象,对认识的宁静说来只不过是一个抽象的模型……"[④]而王彦泓诗中所写的恋情,正与马克思所指出的这种爱情的特质相应;或者说,以马克思关于爱情的论述为指导,我们就能具体理解王彦泓这类恋情诗的意义。

> 睡睫犹然怯曙晖,芙蓉颜色慰朝饥。因留宋玉亲炊饭,却赏王敦竟脱衣。心许濺裙三日去,人知叠骑几时归。还愁守到浓欢夜,瘦得蛮腰剩一围。(《有赠》)
>
> 此生幽愿可能酬?不敢将情诉蹇修。半刻沉吟曾露齿,一年消受几回眸。微茫意绪心相印,细腻风光梦借游。妄想自知端罪过,泥犁甘堕未甘休。(《再赋个人》)
>
> 画帘初轴异香敷,佩响徐来不待呼。舞鬓垂钗松翡翠,歌唇尝酒湿珊瑚。娇啼露滴千条筯,妙啭风搓一串珠。芗泽乍闻心便醉,况劳持爵劝淳于。(《席上》)

在这些诗里,诗人对其恋人的热烈爱情和对她的体貌、动作等的狂热迷醉是相互渗透、不可割裂的,因此,它们鲜活地表现了作为具体的情欲的爱情的"诱人"、"多情"和"内容丰富",但又不流于色情或轻薄。因此,较之以前的中国关于爱情的诗歌有了明显的发展。即使是脍炙人口的杜牧的"多情却似总无情,唯觉樽前笑不成。蜡烛有心还惜别,替人垂泪到天明"(《赠别二首》之二)或元稹的"半欲天明半未明,醉闻花气睡闻莺。狌儿撼起钟声动,二十年前晓寺情"(《春晓》),其体格虽都高于彦泓诗,但若以鲜活、细腻说,则颇有不逮。大概也正因此,日本的作家永井荷风(1879—1959)曾说:"我不知道在中国的诗集中

① 马克思、恩格斯《神圣家族》中译本第23页,北京:人民出版社1958年版。
② 同上书,第24页。
③ 同上书,第26页。
④ 同上书,第25页。

是否还有其内容如同《疑雨集》那样地肉体性的作品。"(《初砚》)

王彦泓的这类艳体诗在明末清初流传甚广，在当时受到普遍的高度评价，袁枚曾说清初著名诗人王士禛集中时时窃取彦泓[①]，耿传友氏则证据确凿地指出了纳兰性德词中用彦泓诗的例子（如纳兰《浣溪沙》的"五字诗中目乍成"即取自王彦泓《有赠》的"矜严时已逗风情，五字诗中目乍成"[②]）。但到乾隆时，沈德潜于其所编《国朝诗别裁集》的《凡例》中对王彦泓诗大加攻击，说是"尤有甚者，动作温柔乡语，如王次回《疑雨集》之类，最足害人心术，一概不存。"由于沈德潜当时正受乾隆皇帝推许和信任，在文坛很有地位，《国朝诗别裁集》也销行甚广，加以其时文学界的异端思想已处于隐伏阶段，王彦泓诗就不像原先似地广受推崇，反而遭到一些思想醇正者的批判了。幸而袁枚站出来极力为他辩护（见其《再与沈大宗伯书》），并且说："香奁诗至本朝王次回可称绝调。"(《随园诗话补遗》卷三）随着沈德潜一派诗论影响的逐渐削弱，王彦泓的地位又逐渐恢复。到清朝末年，据耿传友氏统计，仅在1905—1936年间，王彦泓的《疑雨集》（包括无注本和有注本）就印了三十几次，而且还出现了伪托为王彦泓所著的诗集《疑云集》，也颇为流行，连郁达夫都信以为真。

王彦泓诗在20世纪初到抗战爆发的三十余年间受到如此广泛的欢迎，而且这种欢迎完全出于自发，欢迎者中还包括了新文学作家，如郁达夫、王独清、唐弢等；这正说明了他的诗与现代人存在相通之处。而且，他的诗也传到了国外，日本作家永井荷风就很喜欢他的诗，在其《雨潇潇》等小说中都曾加以引述，并流露出明显的同感。在其所作《初砚》一文中，还说王彦泓《疑雨集》中诗的"形式的端丽、词句的幽婉而又重以感情的病态，往往可与波德莱尔相抗衡"。其实，永井荷风自己的创作与此也有相通之处[③]。而美国研究中国文学

① 袁枚《再与沈大宗伯书》："次回才藻艳绝，阮亭集中时时窃之。"

② 见耿传友《一个被文学史遗忘的重要作家》。该文叙述后人对他的评价及其诗集的版本流传情况甚详，可参看。又，本段所述的这方面的情况皆据耿传友文。

③ 陈德氏为其选译的《永井荷风选集》(北京：作家出版社1999年版)所作《序》中，除指出"永井荷风和谷崎润一郎是日本唯美主义文学流派的两位大师"之外，并摘录日本著名的文学评论家吉田精一对永井荷风创作的评论说："贯穿于荷风的文学世界里的一个主题，可以说是表现那种达到烂熟之极以后渐趋颓废，并伴随着这种颓废引发出诗意的优伤的社会、风物以及人情世故。""在荷风的创作对象里，几乎不存在那些健全的普通人家的悲喜剧。"永井荷风之所以注重《疑雨集》的"感情的病态"，显与他自己的这种创作倾向有关。在《永井荷风选集》中所收的以第一人称写成的《雨潇潇》"是一篇处于随笔和小说中间的、一种类似心境小说风格的作品，是最大限度地发挥了作者的抒情散文气质的名作。"(同上)在该篇中永井荷风两次引用王彦泓的诗以抒发"我"的心情，一首即本节引录过的《感旧》，另一首为："病骨真成验雨方，呻吟灯背和啼螀。凝尘落叶无妻院，乱帙残香独客床。附赘不嫌如巨瓠，徒痖安忍累枯肠。唯应三复《南华》语，鉴井蚺蟒是药王。"

的著名专家韩南则称王彦泓为"中国的波德莱尔"①。

王彦泓诗的"感情的病态"在中国文学史上是很少见的，与他基本同时的陈子龙的诗在这点上就与他截然相反。

陈子龙（1608—1647），字卧子，号大樽，华亭（今上海松江）人。崇祯十年（1637）进士，南明弘光时曾任兵科给事中。清兵南下后，因曾从事抗清活动而被捕，遂自杀。有《安雅堂稿》等多种集子，后人辑为《陈忠裕公全集》。

子龙早年即有文名，并积极参与政治活动。曾与夏允彝等结几社，与复社相呼应。他于崇祯十年考取进士后，在北京作《嘉靖五子诗》，对李攀龙、王世贞、徐中行、宗臣、梁有誉五人大加表扬。其写李攀龙的一首说：

> 长离出丹山，将以辉明德。鸿运正中天，应期来羽翼。济南钟神秀，大雅追古式。取材既宏丽，抗心乃渊特。二华插银汉，苍翠倚天侧。凭陵视千古，瑰玮高九域。感此郢唱稀，伤彼楚工惑。淫哇虽迭奏，精灵自无极。三叹魏祖言，文章实经国。一披沧海珠，烂然云霞色。（《嘉靖五子诗·李于鳞》）

他不仅把李攀龙推崇为"凭陵视千古，瑰玮高九域"，而且对公安、竟陵皆加以批判。不过，他写此诗时，公安已衰，竟陵犹盛，因此，所谓"盛此郢唱稀，伤彼楚工惑"的"楚"，首先是针对竟陵而言。

陈子龙自己的创作成就主要在诗歌，七律尤胜。王士禛赞为"近代作者，未见其比，殆冠古之才，一时瑜、亮，独有梅村耳"（《香祖笔记》卷二）。

大致说来，其诗既勇于表现自我，又注重传统——尤其是唐诗的传统——的继承。前者是其与公安派（主要是公安派的前期）的相通处，后者则是其相异点。

陈子龙的诗歌，无论是写自己的抱负抑或爱情生活，均感情充沛，真挚动人。如以下两首：

> 五陵游侠鲁诸儒，意气皆云非我徒。岂有汉庭思贾谊，虚从江左号夷吾。大荒虎啸身难隐，深夜鸡鸣梦未孤。侧足秋风老日月，昔人壮志在弯弧。（《自慨》之三）
>
> 艳阳何事独神伤，春气茫茫日更长。草碾玉轮都号梦，花当绣户尽名香。万条南国宫中柳，千骑东方陌上桑。便有柔情收不得，好凭云雨放（仿）高唐。（《春游》之三）

---

① 见韩南《中国近代小说的兴起》，徐侠译，上海：上海教育出版社2004年版。

上一首豪迈慷慨，气势雄浑，其“大荒”一句，竟有“天下大事，舍我其谁”之概，而对时事的忧虑、朝政的不满，则见于言外。后一首不但热烈缠绵，而且明言其所恋对象业已罗敷有夫①，显为礼教所不容。像这样两种类型的诗，均为乡愿所不敢与闻，而其动人处也正在此：不计世人的毁誉，显出自己的面目与心胸。

也正因勇于表现自我，陈子龙在明末就写了一系列批判时政的诗，以抒发自己的忧虑和愤懑。如《檀州乐》：

> 檀州使宅夜开宴，伎乐纷纭拟天馔。帘垂红锦附氍毹，蜡和沈香焚甲煎。猩唇熊白不知名，碧玉黄金满深院。谁其坐者中贵人，盘龙织绮稳称身。赐炙传呼动千骑，上寿逡巡来九宾。渔阳老将邯郸儿，竞前呢呢谁最亲？皆言禁中出颇牧，指挥万里无烟尘。山头嵯峨烽火绝，此时胡雏窥汉月。明驼快马凌风雪，帐前健儿沙中血，回首华堂灯未灭。

此诗所写的，是崇祯十一年清兵入墙子岭、青山口，蓟辽总督吴阿衡败死，监军太监邓希诏逃遁的事。当清兵乘夜偷袭时，大将们正在太监宅中为他上寿，谀词潮涌；军中却全不设防，以致清兵深入，在帐前健儿战斗而死时，太监宅中的华堂灯火犹然未灭。此诗的批判矛头，不仅指向主将和太监，同时也指向皇帝。太监的派遣，不但无益于军事，反而成了失败的根源。然而，是谁派他去的呢？正是皇帝！“皆言禁中出颇牧”句，特地点出“禁中”，正是为了把这位被谀为廉颇、李牧的太监与皇帝联系起来。倘不是出于“禁中”，谁愿这么奉承他呢？但此诗的感人之处，实不在于诗人所作的政治批判，而在于较充分地抒发了他那再也抑制不住的悲愤。其冷峭的结句，实际上是对这一罪行的严厉控诉；而诗人的心是在跟“健儿”身体一样地流血。

陈子龙这样的诗篇，当然比竟陵派的“幽深孤峭”之作更能打动人，何况还有吴伟业等人与他在朝着同一方向努力（吴伟业将在本书的下一章中介绍）。所以，从崇祯末期起，竟陵派的诗风在文坛上很快失去了主流地位。不过，无论是王彦泓还是陈子龙，都只是在传统诗歌的框架内发挥自己的积极性，提高艺术水平，像李开先《村女谣》那样从民间歌谣中吸取养料的对诗歌创作的探索，像袁宏道以“湖上诸诗”为代表的诗歌革新，钟、谭固然不予重视，王彦泓、陈子龙更不会感兴趣，诗歌形式的改革在以后的两百余年内

---

① “万条南国宫中柳，千骑东方陌上桑”，前一句隐喻其所恋之人，后一句用汉乐府《陌上桑》的典故，《陌上桑》所写的是一个“自有夫”的少妇。这两句说“宫中柳”已经有了丈夫。按，陈子龙曾与名姬柳如是相恋，其后柳如是归于钱谦益，此诗当是怀念婚后的柳如是之作。

就不再被提起了。

第三节 吴炳与明末的戏剧

由于汤显祖的巨大影响，对爱情的赞美和对词采——实际上是对人物内心活动及性格的生动描绘——的重视在明末剧坛上成为一种潮流，较重要的作家有吴炳、阮大铖、孟称舜、袁于令等。

当然，在共同的倾向下，各人还有自己的特色。如阮大铖（约 1587—1646）在这四人中对戏剧的娱乐性最为重视，已开后来李渔剧作的先声。所作剧本今存《燕子笺》、《春灯谜》、《双金榜》、《牟尼合》四种。孟称舜（约 1600—1655）的剧本具有较浓的抒情气氛，所作以《娇红记》、《桃花人面》最著，前者为传奇，后者为杂剧。袁于令以明末所作的《西楼记》擅名。他虽被某些人列为吴江派，但颇注重曲词之美。《西楼记》写书生于叔夜与妓女穆素徽相爱，却受到叔夜父亲的阻碍与破坏，他则对父亲的严命消极对抗，并不恤以身殉情，显示了“孝”的观念在士大夫阶层中的动摇①。此外，《西楼记》较重视心理描写，《错梦》一出写于叔夜由于苦念穆素徽而做恶梦，这在我国戏剧史上具有首创性；可惜于、穆两个人物形象都欠丰满。

在明末剧坛上成就最突出的是吴炳（？—1647）。炳字石渠，号粲花主人。宜兴（今属江苏）人。万历四十七年进士，明末曾官江西提学副使。南明永历帝时，官兵部侍郎兼东阁大学士。后为清军所俘，绝食死。所著传奇五种：《绿牡丹》、《画中人》、《西园记》、《疗妒羹》、《情邮记》，通称《粲花五种》。

吴炳深受汤显祖影响。其《画中人》传奇里的仙人华阳真人说：“天下人只有一个情字。情若果真，离者可以复合，死者可以再生。”（卷上第五出《示幻》）那完全是汤显祖《牡丹亭》中的论调。他的五种曲也都写男女真情，而且可以明显看到《牡丹亭》的痕迹。例如，《画中人》里的男主人公对着一幅画不断呼叫，感动了画中美人的精魂，出来与他相会，这不免使人想起《牡丹亭》的“叫画”；这位美人因身、魂相离太久，终于死去，他又开棺让她复活，这也与杜丽娘的再生如出一辙。在他要开棺时，他的书童说他“想因错看《还魂记》，只道真有回生杜丽娘”（卷下第二十九出《画生》）。这大概是吴炳的自我解嘲：他自己跳不出《牡丹亭》的窠臼，只好怪主人公“错看”了《还魂记》，死学柳梦梅。也

---

① 早在元代的《宦门子弟错立身》中已出现了类似的内容，但那是出于民间的较为质朴的作品，与《西楼记》之出于士大夫之手者有别。

正因此，《梨花五种》虽然曲词甚美，但独创性不足，不能成为第一流的剧作。

然而，吴炳也有值得重视之处：他的剧本中对青年妇女在婚恋问题中的痛苦的描绘对前人有较多的超越。在这方面写得最好的是《西园记》。

这个剧本写的是：赵玉英自幼由父亲做主与王伯宁订下了婚约，长大后王伯宁却颇为不堪，她心中郁郁。幸而有邻女王玉真与她相交甚密，得以稍解愁怀。一天，玉真在她楼中，恰值楼下赵家花园中有一青年书生张继华前来游玩，玉真失手掉下了花枝，被张继华拾得，以此因缘，彼此有了情愫。但继华未知玉真姓名，因她在赵家楼上，遂误以为是赵玉英。玉英不久就以婚姻不如意，未嫁而亡。继华得知后很悲痛，叫着她的名字痛哭。赵玉英的魂灵应声寻来，为他的深情所感动，就假借王玉真的姓名与他相会和相爱。但自知身是鬼魂，不能与他长相厮守，过了两个月就要他与王玉真结婚，并告以真相，最后离他而去。此剧虽以小旦扮赵玉英，但她在剧中的地位十分重要，至少不下于以旦扮演的王玉真。——这也是吴炳在戏曲创作中的创造，打破了历来以旦为女主人公的惯例；他的《疗妒羹》以小青为主人公，但也以小旦扮演。

剧本以不少篇幅生动地描写了赵玉英的苦闷和悲痛。她在病重时，其实并不要求痊愈，而只想早些死去："今生生望少，薄露临朝。浑瘦尽，不成娇。夜台应自好。不如早赴蒿莱。捱短日，转无聊。"（卷上第十四出《病诀·金珑璁》）在她昏晕时，仿佛听父母说起要与她"冲喜"，让王伯宁"择吉行聘"，待她"身子好了，便与毕姻"。等父母一走，她从丫头口中证实了此事，就叹道："咳，我赵玉英死的不差也！"接着唱〔尾声〕："花枝甘背东风老，也省得狂蜂杂闹，便等我向干净泉台走一遭。"（第十四出）在她看来，跟自己所不乐意的人成婚的痛苦，远远超过了死亡。所以，她一直在求死，而且越来越感到自己这种追求的正确。这就深刻地表现了那种婚姻制度是在怎样咬啮青年女性的心灵、吞噬她们的生命，而她们又在怎样地苦苦挣扎，甚至把死亡作为摆脱这种附骨之疽的乐土。那声"我赵玉英死的不差也"的叹息，实在令人战栗。

在赵玉英死后，虽然与张继华结下了短暂的情缘，但终因人鬼有别，不得不与他分离。于是她又一次经受了无比的伤痛："梦不和人觉，魂欲随天老。偷仿巫山几暮朝，洒泪枯秋草。"（卷下第三十二出〔卜算子〕）以下是分手时她对他的最后叮嘱：

> 〔掉角儿序〕……（小旦白：张郎，缘数已断，从此会期少矣。）少不得风归壑，雨随潮，云还峤，原不是久住窝巢。（生：难道你就要去?）（小旦）青鸾信杳，黄泉路遥。（白：张郎，你若念奴家呵）照旧的向风前月下一灵高叫。（作鬼声，将魂帕蒙首，竟下）

这是一种非常凄凉的分别。深情缱绻，但从此人天路隔，她只能忍受着永远的寂寞和怀念。

尤为难得的是：剧本的末一出《道场》，虽然写了由于赵玉英父母、张继华、王玉真延请高僧为她做道场，她得以升天，但却毫无欢乐的气氛。她的鬼魂在来到道场时，只感到"这供佛花是我悽惶泪血，这绕坛烟是我冤惨情结"（〔北喜迁莺〕）。看到张继华与王玉真时，她说的是："张郎、妹子，须信道死者疏睽，生者亲热，我怎肯搅乱你夫妻美协"（〔北四门子〕），这从另一方面透露了她的内心仍然存在着极深的失落感与遗憾。直到下场时，她所感到的还是惊恐、忧愁：

> 〔北水仙子〕（杂扮天女执幡盖引小旦上）来来来恁越绝，见见见大地山河棋布列，那那那霄汉可肩接，这这这虹霓如带曳。怕怕怕守天关虎豹啮，愁愁愁驾天河乌鹊怯。趁趁趁朝霞一缕早飞越，到到到西方净土方才歇，总总总仗佛力猛提挈。

她把自己获致解脱的希望全都寄托于佛力的提携。但如同稍涉佛学的人都知道的，没有自己的觉悟便永远无法脱离苦海。而她却充满悲痛和失落感，在往西方途中依然怕这怕那，哪有丝毫觉悟的迹象？所以，作者在这一出中虽然给她安排了一个升天的结局，但整出的描写却又向人提出了一个这样的问题：过去的经历在她心灵上所造成的巨大伤痛真的能够消失么？

所以，这是一个在描写女性的痛苦方面相当深刻的剧本。不过，此剧也像《画中人》那样地留着明显的《牡丹亭》的痕迹，如玉英的鬼魂听到张继华的叫唤而出现，就与杜丽娘听到柳梦梅的叫唤而出现类似；赵玉英与张继华在房中叙情，外人拥入，玉英一闪而没，则跟杜丽娘在房中与柳梦梅谈话时因石道姑等人的闯入而闪没相近。同时，此剧存在着两根主线：张继华对王玉真的恋情和赵玉英的婚恋悲剧，因而在结构上显得散漫。

吴炳的另一剧本《疗妒羹》也是写女性的痛苦的。剧中的小青才貌双全，却被父母卖与一伧夫为妾，其大妇又极悍妒，小青备受磨折，终于死去。可惜作者又给她安排了一个死后重生，嫁与一多情才子为妾的结局，那就落套了。但剧中有些出描摹小青的悲哀，颇为生动。《题曲》一出，写小青夜读《牡丹亭》剧本，为杜丽娘的感情和经历所深深打动，又自伤身世，遂题诗抒其悲感。场面甚冷，但抒情气氛浓厚；清代选录流行折子戏的《缀白裘》中即收有此出，可见当时颇受观众欢迎。

第二章　光芒犹自闪耀

——清代顺治至康熙中期的文学

明王朝被李自成部队推翻后，紧接着清兵入关，逐步消灭了南明政权。以满族贵族为统治集团主体的清王朝对汉族民众和部分士大夫的镇压——包括文化摧残——至为严酷，直到康熙皇帝亲政后，才逐步有所缓解。在这样的情况下，自清王朝建立以来出现了大量表现悲哀、愤怒的文学作品。而由于南明政权很快就呈现出一蹶不振之势，汉族士大夫的绝大部分都已意识到当前的政治格局不可能在较短期内改变，悲哀乃至消极的情绪远较愤怒普遍。另一方面，晚明新思潮虽在万历三十年前后就已开始遭到削弱，但仍有较大影响。顺治至康熙中期的文化摧残，实以“华夷之辨”的政治思想、反清复明的言论和可能直接危及清王朝统治的文化活动为重点，至于尊重个人、个性之类的观念，还不曾严加控制。所以，晚明新思潮中的这些内容较之明末并未进一步衰落。它们或与上述的悲哀情绪相结合，成为对个人在环境压抑下的悲剧命运的哀挽或生存困境的悲叹；或继续赞扬那些争取个人幸福的言行，显示某些传统观念的不合理，甚至对某种扼杀个人心灵的现象加以反拨。前者的比重较大一些。而在总体上，清初的文学较之晚明全盛时期仍使人感到创造性不足。

就戏曲小说而言，戏曲创作固然没有一部可与《牡丹亭》并驾齐驱，小说上的杰构《聊斋志异》也仅以故事的瑰丽见长，在对人物内心世界的揭示和描写上，却已失去了《金瓶梅词话》那样的丰富性和生动性，而故事的瑰丽是唐传奇就开始的传统，对人物内心世界描写的重视和深入才是近世小说、戏曲有异于前代文学的生命力之所在。尽管在戏曲、小说批评方面出现了像金圣叹那样的批评家，但他的工作全都是以清代以前的创作实践为对象的，是对此类创作的成就和特色加以剖析与概括的结果，而且他的工作中有很大一部分是在晚明就进行的。在散文领域，晚明抒写性灵的传统虽仍在继续，但已出现了另一种较有力量而与之异趣的倾向。所谓“清初三大家”——汪琬、魏禧与侯方域——已开始向唐宋古文的传统回归，尽管也仍保留了晚明小品的若干痕迹。

其坚持晚明小品传统的，以张岱和廖燕为代表。张岱的散文是对美好的往昔（晚明时期的生活）的回忆，可说是“寄沉痛于幽闲”，但也说明了现实生活已不再存在产生此类作品的土壤，这仅是过去的回音；廖燕文章中成就最高的，为貌似议论而实则蕴含强烈感情之作，它是在晚明小品传统基础上的新的探索与开辟，不过这在廖燕文集中也只是极个别的现象，而且廖燕在清初文坛上影响很小，是远离于主流的存在，直到乾隆元年才有人为之刊刻文集（见乾隆刊《二十七松堂文集》卷首序），后来并传到了日本，但在国内则流传甚少，编《四库全书》时根本不知道有这部书。

与戏曲、小说、散文相比较，在当时最具特色的倒是诗词。由吴伟业、王士禛和纳兰性德所代表的、从各种角度所作的对个人命运和生存状态的凄绝的悲叹，是在以前的诗词中没有出现过的，另有一种感动人的力量。不过，从文学发展的角度来看，那只是袁宏道前期“性灵说”的实践——独抒“性灵”而不为“理”所缚，并不是新的创作原则的发现，尽管吴、王的诗歌创作成就已超过了公安派诸人；再则他们所吟咏的，乃是个人的几乎没有挣扎余地的绝望情绪，这是只适应于那一特定时代的，因而其所提供的创作经验很少有被后人进一步发扬的可能性。换言之，他们的成果在推动文学的进展上缺乏晚明文学全盛期的开拓性。

第一节　诗　　词

一、以吴伟业、王士禛为代表的清初诗歌

吴伟业和王士禛是清初影响最大的两位诗人，他们在年岁上分别代表了两个世代。吴伟业在明末已经成名和入仕，不过他的最能令人感动的诗都写于清代。王士禛则在清兵入关时还只有十岁，但他在青年时期就已在诗歌创作上成就卓著，深受推崇，因而在吴伟业逝世后他就很自然地成为诗坛宗匠。本节即以介绍这两个人的诗篇为主，兼及吴伟业以外的由明入清的诗人。

吴　伟　业

吴伟业（1609—1672），字骏公，号梅村，太仓（今属江苏）人。崇祯四年（1631）进士，为会试第一名，殿试一甲第二名，授编修，后官至左庶子。弘光时升少詹事。清兵南下，家居不仕。但至顺治十年（1653），清廷下诏征求遗佚人

才，伟业被总督马国柱所荐，辞谢不获；恐坚拒遭祸，遂入都任职。先为秘书院侍讲，很快就升国子监祭酒，至顺治十三年因嗣母病亡，回乡守孝，遂不复出。其诗文集收辑最完整者为《梅村家藏稿》，另有戏剧创作《秣陵春》等三种和《绥寇纪略》。

吴伟业思想中本有晚明的异端成分（参见本章中对其杂剧《临春阁》的介绍），又身经明清之际的大动乱，目睹耳闻了许多惨绝人寰的事件，并置身于清初对汉族士大夫的严酷防范与打击的环境里，多历忧患[①]。而出仕清廷一节又使他深感羞愧，他自己说："惟是吾以草茅诸生，蒙先朝巍科拔擢，世运既更，分宜不仕，而牵恋骨肉，逡巡失身，此吾万古惭愧，无面目以见烈皇帝及伯祥诸君子[②]，而为后世儒者所笑也。"（《与子暻疏》）这使他处于高度的精神紧张之中，以至晚年"每申一纸，但焉心悸，若将为时世之所指摘，往往辍翰弗为"（《宋尚木抱真堂诗序》）；但另一方面也使他深深体会到了个人被环境逼拶的痛苦，这也就是他在《自叹》诗中所说："松筠敢厌风霜苦，鱼鸟犹思天地宽。"他宁可忍受风霜之苦，但希望给予个人一个较为宽松的生存空间。

正因为他自己的遭遇及其周围所发生的一切都使他深刻感到个人所受的惨酷，所以，他的诗有不少是写个人的悲惨命运的。而在他所写的不幸的受难者中，既有平民，也有帝王将相、文人学士和美女。写平民的，如《堇山儿》、《直溪吏》、《临顿儿》等，由于诗人对他们缺乏理解，难免流于表面化；写得富于特色的，是后一种。如《琴河感旧四首（并序）》、《听女道士卞玉京弹琴歌》、《过锦树林玉京道人墓（并传）》、《永和宫词》、《白燕吟（并序）》、《鸳湖曲》、《悲歌赠吴季子》、《圆圆曲》等，皆传诵甚广。吴伟业在文学史上的地位，就是由这些诗篇所奠定的。

在后一种中，诗人所写的，或是自己亲近的人，如情人、朋友，或是在社会上有重大影响而与自己无直接交往的人，如吴三桂、陈圆圆。总的都是显示个

---

① 例如，顺治十八年吴伟业被卷入了"奏销案"。明朝开国之初，朱元璋把苏州一带地区的田赋定得特别重；这是含有在经济上打击异己的目的的。到了清初，这些地区的税额仍然沿袭明制。而地方绅士（从官员到生员）在这之前已有不缴赋税的特权，便继续不交；但清政府不承认这种特权，到顺治十八年由巡抚朱国治下了辣手，把他们（共一万三千余人）作为"抗粮"论处。经中央政府批准，这些人的官职全都革除（生员除名），并以监禁、刑罚等手段迫使他们交清所欠赋税，很多人倾家荡产，当时称为"奏销案"。那也含有在政治上打击江南士大夫的目的。详见孟森《心史丛刊》初集《奏销案》。吴伟业《与子暻疏》："……而奏销事起。奏销适吾素愿，独以在籍部提，牵累几至破家。"可见他曾被押解至京都（所谓"部提"）；至于"奏销适吾素愿"，则是说他因此而被革除了在清代的官职（"奏销案"发生之前，他虽未任实职，但官员的身份仍在）正符合他的"素愿"。

② 烈皇帝指崇祯帝。伯祥为伟业友人杨廷麟的字，廷麟以抗清而死。

人的生存困境，但前者更着重于身受者的具体遭遇，后者则尤着力于大的背景。当然，这二者也并非截然分割，只是有所偏重而已。

在此类诗篇里，就数量说，吴伟业写得最多的是关于卞玉京的诗[①]。玉京名赛赛，秦淮人，为著名歌妓。“知书，工小楷，能画兰，能琴。年十八，侨虎丘之山塘。所居湘帘棐几，严净无纤尘。双眸泓然，日与佳墨良纸相映彻。见客初亦不甚酬对，少焉谐谑间作，一坐倾靡。与之久者，时见有怨恨色。问之，辄乱以它语。其警慧虽文士莫及也”(《过锦树林玉京道人墓》附《传》)。她与吴伟业一见钟情，欲以身相许。吴伟业大概存在实际困难，“固为若弗解者”(同上)[②]；但两人仍然情深爱重。后来遭乱分别，玉京回到秦淮。过了七年，她寄居常熟，吴伟业也经过那里，为她写了《琴河感旧四首》。其写作背景是这样的：

> 枫林霜信，放棹琴河。忽闻秦淮卞生赛赛，到自白下，适逢红叶。余因客座，偶话旧游。主人命犊车以迎来，持羽觞而待至。停骖初报，传语更衣。已托病痁，迁延不出。知其憔悴自伤，亦将委身于人矣。予本恨人，伤心往事。江头燕子，旧垒都非；山上蘼芜，故人安在？久绝铅华之梦，况当摇落之辰？相遇则惟看杨柳，我亦何堪；为别已屡见樱桃，君还未嫁。听琵琶而不响，隔团扇以犹怜，能无杜秋之感，江州之泣也？漫赋四章，以志其事。(《琴河感旧四首》附《序》)

这四首诗写得哀艳而沉痛，是对于被扼杀的爱情的挽歌。今录其第三、四首于下：

> 休将消息恨层城，犹有罗敷未嫁情。车过卷帘劳怅望，梦来携袖费逢迎。青山憔悴卿怜我，红粉飘零我忆卿。记得横塘秋夜好，玉钗恩重是前生。(其三)
>
> 长向东风问画兰，玉人微叹倚栏杆。乍抛锦瑟描难就，小叠琼笺墨未干。弱叶懒舒添午倦，嫩芽娇染怯春寒。书成粉箑凭谁寄，多恐萧郎不忍看。(其四)

前一首虽写彼此的怜念，但诗人笔下的卞玉京对他的感情显然基于想像。后一首更纯以想像出之。而在这种想像中，正渗透着深重的爱和心心相印的体

---

① 除本节将述及的《听女道士卞玉京弹琴歌》、《琴河感旧》、《过锦树林玉京道人墓》之外，尚有《画兰曲》等。

② 当时如要娶名妓，都得具有雄厚财力；例如伟业友人冒襄为了娶名妓董小宛为妾，就先花了一千多两银子为她还债，见冒襄《影梅庵忆语》。而吴伟业“衰门贫约”(《梅村家藏稿》卷三十八《秦母于太夫人七十序》)，并不具备娶名妓的条件。

贴。在这里没有以身殉情的浪漫激情，却可听到在现实压迫下与所爱者分袂的痛苦呻吟、由难忘的爱情与无尽的怀念而导致的深沉叹息，同时却又给人以一种哀艳的美。

诗中所想像的卞玉京对吴伟业的款款深情并非诗人的一厢情愿，而是符合实际的。在写这四首诗之前，卞玉京虽然托病不见，但吴伟业还没有把写成的诗送给她，她就主动到太仓来看他了。当然，由于二人无法结合，卞玉京终于不得不另嫁别人，其处境也就更其悲惨。《过锦树林玉京道人墓》所附《传》说：

……踰数月，玉京忽至，有婢曰柔柔者随之。尝着黄衣，作道人装。呼柔柔取所携琴来，为生（指吴伟业。——引者）鼓一再行。……柔柔庄且慧。道人画兰好作风枝婀娜，一落笔尽十余纸，柔柔承侍砚席间如弟子然，终日未尝少休。客或导之以言，弗应；与之酒，弗肯饮。踰两年，渡浙江，归于东中一诸侯。不得意，进柔柔奉之，乞身下发，依良医保御氏于吴中。保御者年七十余，侯之宗人，筑别宫资给之良厚。侯死，柔柔生一子而嫁。所嫁家遇祸，莫知所终。道人持课诵戒律甚严。生于保御中表也，得以方外礼见。道人用三年力，刺舌血为保御书《法华经》。既成，自为文序之，缁素咸捧手赞叹。凡十余年而卒。墓在惠山祇陀庵锦树林之原。

就这样，卞玉京度过了她的悲惨而短暂的一生。她的刺舌血写经，与其说是出于佛教徒的虔诚，不如说是为了以肉体的苦痛来缓解精神的苦痛。在上引小传以后，诗篇这样抒写诗人经过她的坟墓时的感受：

龙山山下茱萸节，泉响琤淙流不竭。但洗铅华不洗愁，形影空潭照离别。离别沉吟几回顾，游丝梦断花枝悟，翻笑行人怨落花，从前总被春风误。金粟堆边乌鹊桥，玉娘湖上蘼芜路。油壁曾闻此地游，谁知即是西陵墓！乌桕霜来映夕曛，锦城如锦葬文君。红楼历乱燕支雨，绣岭迷离石镜云。绛树草埋铜雀砚，绿翘泥涴郁金裙。居然设色倪迂画，点出生香苏小坟。

相逢尽说东风柳，燕子楼高人在否？枉抛心力付蛾眉，身去相随复何有！独有潇湘九畹兰，幽香妙结同心友。十色笺翻贝叶文，五条弦拂银钩手。生死栴檀祇树林，青莲舌在知难朽。

良常高馆隔云山，记得斑骓嫁阿环。薄命只应同入道，伤心少妇出萧关。紫台一去魂何在？青鸟孤飞信不还。莫唱当时渡江曲，桃根桃叶向谁攀？

全诗回还往复，哀艳而迷离。前六句表现的是卞玉京在爱情方面所经历

的痛苦及其无奈的“悟”；第七、八句似是悟后的解脱，但接着的“金粟堆边乌鹊桥”[①]，则说明她虽在死后仍幻想着爱情之桥，从而突出了解脱感的短暂与虚幻、她的内心与其处境的剧烈冲突。然后写她的死亡，以“乌桕”六句抒发诗人对她的逝世与遭遇的深切哀悼。自“相逢”以下的两大段，进一步悲叹卞玉京这类才女的命运。前一段是说，像她这种身份的人，如继续为人姬妾，那么，等男方一死，她也必须跟着死去，否则就要受到讥笑、责难：“枉抛心力付蛾眉，身去相随复何有！”后一段借着柔柔的灾祸，点明玉京倘不出家，难保没有更惨的结局。因此，诗中尽管出现了“青莲舌在知难朽”之类的安慰之句，但从“薄命只应同入道”句可知，这种“入道”后的不朽也不过是薄命人的慰情聊胜于无而已。——在生前既已饱尝了苦难，以舌血所写的经即使在死后长存于世，又有何补？

总之，《过锦树林玉京道人墓》所写的是诗人对两个被环境扼杀的妇女的伤悼。她们在当时的社会地位都很低，但在吴伟业诗篇里，类似的可悲的妇女绝不只存在于社会地位低下的人群中。他的《听女道士卞玉京弹琴歌》就以卞玉京的口吻，叙述了中山王府的小姐等大家闺秀在南京被攻破时的惨境和玉京的悲痛之情：“……羊车望幸阿谁知，青塚凄凉竟如此。我向花间拂素琴，一弹三叹为伤心。暗将别鹄离鸾引，写入悲风怨雨吟。……贵戚深闺陌上尘，吾辈飘零何足数！”

不过，把个人的悲剧仅仅归因于清兵的入关和南下，显然并不符合吴伟业的原意。他的《永和宫词》所咏叹的，就是崇祯帝宠爱的田贵妃的凄哀的命运。诗中的田贵妃美丽、温柔、才华出众，但皇后周氏与她发生了摩擦。崇祯帝在周皇后的压力下不得不对她加以“诘问”。接着，由于她的娘家倚势横行，她也被打入了冷宫。尽管崇祯帝一度曾对她重加怜爱，但不久她所生的、深为崇祯所喜欢的小儿子死了，其时崇祯帝的处境日见险恶，他既为此而烦躁，又为爱子的死而悲痛，宫中一片萧索，田贵妃也就很受冷落，历尽凄凉，终于悲哀地死去。诗中对此是这样表现的：

……君王内顾惜倾城，故剑还存敌体恩[②]。手诏玉人蒙诘问，自来阶下拭啼痕。

外家官拜金吾尉[③]，平生游侠多轻利。缚客因催博进钱，当筵便杀弹

---

① “金粟堆”为唐玄宗墓地（见宋敏求《长安志》），此句用唐明皇、杨贵妃的爱情故事借指生死不渝的恋情。

② 这两句是说：崇祯帝虽然内心怜惜田贵妃（“倾城”），但对周皇后故剑恩深，而且从名分上说，皇帝与皇后乃是“敌体”，贵妃则低了一等，所以不得不在周田的摩擦中支持周皇后。

③ 自此句至“笑谓豪夺灞陵田”，写田妃娘家的倚势横行。

> 筝伎。班姬才调左姬贤，霍氏骄奢窦氏专。涕泣微闻椒殿诏，笑谭豪夺灞陵田。
>
> 有司奏削将军俸，贵人冷落宫车梦。永巷传闻去玩花，景和门里谁陪从？天颜不怿侍人愁，后促黄门召共游。初劝官家伴不应，玉车早到殿西头。
>
> 两王最小牵衣戏①，长者读书少者弟。闻道群臣誉定陶，独将多病怜如意。岂有神君语帐中，漫云王母降离宫。巫阳莫救苍舒恨，金锁雕残玉筋红。
>
> 从此君王惨不乐，丛台置酒风萧索。已报河南失数州，况经少子伤零落！贵妃瘦损坐匡床，慵髻啼眉掩洞房。豆蔻汤温冰簟冷，荔枝浆热玉鱼凉。病不禁秋泪沾臆，裴回自绝君王膝。苔没长门有梦归，花飞寒食应相忆。……

诗中的田贵妃，实在是个可怜的弱女子。仅仅“自来阶下拭啼痕”一句，就含有无限伤心。至于“贵妃瘦损”以下诸句，其中所显示的贵妃临终前的愁惨哀凄和对生命的眷恋、对亲人的系念，其深婉感人，较之《长恨歌》写杨贵妃临殁的“宛转蛾眉马前死”等句显然有了不可否认的进步。同时，上引这些诗句又清楚表明：田贵妃之获得这样的结局，并不是她本人的责任，她既没有去冲撞皇后，更没有唆使其娘家去干不法的勾当，她只是在环境的逼拶下的无告的弱者。但对她起了逼拶作用的皇后，又何尝不为丈夫爱情的转移而痛苦？何况后来又主动采取了“后促黄门召共游”的妥协行动。至于崇祯帝对田贵妃的处分和冷漠，也都是迫于环境的压力。因此，我们在这首诗里看到了环境对于众多个人的普遍的压迫；但清兵的南侵却并没有在此诗中作为环境的组成部分而出现，其所涉及的倒是李自成部队。诗篇在叙述田贵妃死亡后有这样一段：“头白宫娥暗颦蹙，庸知朝露非为福？宫草明年战血腥，当时莫向西陵哭。穷泉相见痛仓黄，还向官家问永王。幸免玉环逢丧乱，不须铜雀怨兴亡。”就透露了其中消息②。

说得更明确一些，政治力量在吴伟业诗里是压迫个人的因素，其中既包括了清朝政权和李自成的部队，也包括了明朝政权。至于明政权与清政权在这

---

① 自此句至“金锁雕残玉筋红”，写田贵妃所生两个儿子的情况及其幼子之死。“如意”是汉高祖宠爱的戚姬所生儿子，此处借指田贵妃所生的幼子。

② 这几句是说：李自成军在第二年攻破北京，田妃若还未死，就会遭到更大的不幸；但尽管如此，田妃所生的永王还是被李自成军掳走了，使她在地下深感痛苦。又，崇祯帝及其皇后均死于李自成军入京之时，不可能再为他们造陵墓，便打开了田贵妃的墓，把他们三人安葬在一起，故有“穷泉相见痛仓黄”等语。

方面的共同点，可从《白燕吟》中看出。该诗的《序》说：

云间白燕庵，袁海叟丙舍在焉。吾友单狷庵隐居其傍，鸿飞冥冥，为弋者所篡。……狷庵解组归田，遭逢多故，视海叟之西台谢病、倒骑乌犍牛、以智仅免者，均有牢落之感。俾读者前后相观，非独因物比兴也。

其诗则为：

白燕庵头晚照红，摧颓毛羽诉西风。虽经社日重来到，终怯雕梁故垒空。……缟素还家念主人，琼楼珠箔已成尘。雪衣力尽蓝田土，玉骨神伤汉苑春。衔泥从此依林木，窥簷讵肯樊笼辱？高举知无鸿鹄心，微生幸少乌鸢肉。探卵儿郎物命残，朱丝系足柘弓弹。伤心早已巢君屋，犹作徘徊怪鸟看。漫留指爪空回顾，差池下上秦淮路。紫颔关山梦怎归，乌衣门巷雏谁哺？头白天涯脱网罗，向人张口为愁多。啁啾莫向斜阳语，为唱袁生一曲歌。

诗中以白燕的遭遇象征作为士大夫的个人在政治权力逼拶下的悲惨的处境和痛苦的心情。这些人并无“鸿鹄”之心，更无反叛之意[1]，只不过不想进人“樊笼”而已。但却横遭迫害，终于落得个“摧颓毛羽诉西风”的下场。这不得不令人战栗和深思。值得注意的是：单恂（狷庵）的悲剧发生在清初，以《白燕》诗驰名的袁凯却是朱元璋屠刀下的幸存——“以智仅免”——者；诗人把这二人相提并论，要“读者前后相观”，其结句“啁啾莫向斜阳语，为唱袁生一曲歌”也含有以袁凯的遭逢来安慰单恂之意，犹言此等悲剧历来皆然，你也看开一些吧！这就意味着：无论在明代或清代，政治力量都是逼拶个人的环境的重要组成部分。

值得指出的是：就吴伟业诗来看，《白燕吟》中的单恂固然因“窥簷讵肯樊笼辱”而为“探卵儿郎”所厄，但甘入“樊笼”的人物同样受环境的摆布，并且有过之而无不及。《鸳湖曲》所写吴昌时和《悲歌赠吴季子》所写吴兆骞的命运就说明了这一点。

吴昌时在明末任吏部文选司郎中，依附首辅周延儒。延儒本非正人，但在他于崇祯十四年再度为相后却采取了一些颇得人心的措施，因而得罪了厂卫——当时的特务机构，终于被厂卫抓住了把柄，免职而归。但他的政敌还不甘心，便通过攻吴昌时而继续攻他。“御史蒋拱宸劾吴昌时赃私巨万，大抵牵连延儒，而中言昌时通中官李端、王裕民，泄漏机密，……”“帝怒甚，御中左门，亲鞫昌时，折其胫，无所承，怒不解。拱宸面讦其通内，帝察之有迹，乃下狱论

[1] “伤心早已巢君屋，犹作徘徊怪鸟看”二句，就表明了他们对于自己被误认为异端的悲哀。

死，始有意诛延儒。"（《明史·周延儒传》）吴昌时就此被杀，延儒也被勒令自尽。所以，吴昌时的落得如此结局，并不是由于他做了坏事，而是由于他所依附的周延儒干了些好事①；崇祯帝之处死昌时，主要也不是由于他的贪污（在这方面并无实据），而是由于认为他与宦官相交结——"通内"。世事就是如此颠倒，个人只能任凭环境的摆弄；《鸳湖曲》对此不胜悲慨：

> ……欢乐朝朝兼暮暮，七贵三公何足数！十幅蒲帆几尺风，吹君直上长安路。长安富贵玉骢骄，侍女薰香护早朝。分付南湖旧花柳，好留烟月伴归桡。那知转眼浮生梦，萧萧日影悲风动！中散弹琴竟未终，山公启事成何用？东市朝衣一旦休，北邙坏土亦难留。白杨尚作他人树，红粉知非旧日楼。

诗篇先写吴昌时在其家乡嘉兴南湖的欢乐生活，继写其在京师（长安）的富贵，然后写其突然被杀。其中"十幅蒲帆"二句，虽似写实，而实含有象征意味：既是被"风""吹"上长安路，就有身不由己之意。曹植的《吁嗟篇》所说的"吁嗟此转蓬，居世何独然！……卒遇回风起，吹我入云间。自谓终天路，忽然下沉渊"，可以参看。至于"东市朝衣"是用晁错被杀的典故。不过晁错是真的穿着朝衣在东市被杀的，吴昌时却"下狱论死"，由监狱押送法场，当然不会再让他穿朝衣，所以，这假如不是隐喻昌时如晁错似地忠而获咎，至少也是隐喻他是与晁错相类似的政争的牺牲品。总之，吴昌时生命历程中的这种迅疾的变化，正说明了个人在环境驱使下不由自主的无奈和悲哀。《鸳湖曲》的结句说："君不见白浪掀天一叶危，收竿还怕转船迟。世人无限风波苦，输与江湖钓叟知。"在他看来，个人之在人世，不过是"白浪掀天"的大江中一叶危殆的小舟而已。

《悲歌赠吴季子》所写的吴兆骞，为江南名士。顺治十四年应乡试，被录取为举人。但清廷认为这场考试有作弊的情况，就把录取的举人押送到京城去，在皇宫的大殿复试，把复试不合格的举人都作为行贿而得中的，重责四十板，家产籍没入官，其本人及父母兄弟妻子均流徙宁古塔。江南乡试的考官全处死刑，主考、房考的妻子籍没入官。而复试时每个举人身边都有手执武器的士兵监视，有些举人实是因精神紧张而写不出或写不好文章的，吴兆骞就是其中的一个②。《悲歌赠吴季子》即为此而作：

---

① 《明史·周延儒传》："初，延儒奏罢厂卫缉事，都人大悦。……而厂卫以失权，胥怨延儒。……掌锦衣（卫）者骆养性，延儒所荐也，养性狡狠，背延儒与中官结，刺延儒阴事。……居数日，养性及中官尽发所刺（延儒）军中事。帝乃大怒。"可见延儒倒台的根本原因，在于"奏罢厂卫缉事"。"厂"为宦官（中官）主持，"卫"即锦衣卫。

② 顺治十四年，顺天与江南皆发生严惩考官及举人的科场案，实际上是清廷向汉族士大夫立威，详见孟森《心史丛刊》一集《科场案》（《近代中国史料丛刊续编》第九十四辑）。

> 人生千里与万里，黯然消魂别而已。君独何为至于此！山非山兮水非水，生非生兮死非死！十三学经并学史，生在江南长纨绮。词赋翩翩众莫比，白璧青蝇见排抵。一朝束缚去，上书难自理，绝塞千山断行李。……

诗中充满悲愤之情，“君独何为”句的诘问尤为深刻、尖锐，这意味着他的悲惨处境绝不是其行为所应导致的后果；而且，在陷入了这种处境以后就再也无从辩白和解脱——“上书难自理”。所以，在这首诗中我们再一次看到了个人在环境压迫下的无可避免的痛苦。尽管此类科场案的发生含有清廷向汉族士大夫立威的因素，但在清廷推行民族压迫之前，个人又何尝不是在环境的摆布下经受种种惨痛？

在吴伟业作于顺治九年左右的名篇《圆圆曲》里①，这样的惨痛以更为集中与惊心动魄的形式呈现在读者之前。

> 鼎湖当日弃人间，破敌收京下玉关。恸哭六军俱缟素，冲冠一怒为红颜。“红颜流落非吾恋，逆贼天亡自荒讌。”电扫黄巾定黑山，哭罢君亲再相见。
>
> 相见初经田窦家，侯门歌舞出如花。许将戚里箜篌伎，等取将军油壁车。——家本姑苏浣花里，圆圆小字娇罗绮。梦向夫差苑里游，宫娥拥入君王起。前身合是采莲人，门前一片横塘水。横塘双桨去如飞，何处豪家强载归！此际岂知非薄命？此时只有泪沾衣。薰天意气连宫掖，明眸皓齿无人惜。夺归永巷闭良家，教就新声倾坐客。坐客飞觞红日暮，一曲哀弦向谁诉？白皙通侯最少年，拣取花枝屡回顾。早携娇鸟出樊笼，待得银河几时渡！恨杀军书底死催，苦留后约将人误。
>
> 相约恩深相见难，一朝蚁贼满长安。可怜思妇楼头柳，认作天边粉絮看。遍索绿珠围内第，强呼绛树出雕栏。若非壮士全师胜，争得蛾眉匹马还？
>
> 蛾眉马上传呼进，云鬟不整惊魂定。蜡炬迎来在战场，啼妆满面残红印。专征箫鼓向秦川，金牛道上车千乘。斜谷云深起画楼，散关月落开

① 《圆圆曲》有“传来消息满江乡，乌桕红经十度霜”语，后句系自圆圆被“豪家强载归”起算。圆圆被豪家强载而归在崇祯十五年春，见冒襄《影梅庵忆语》。由此下推至顺治八年秋冬间，则乌桕红已十度矣。此为《圆圆曲》写作时间的上限。又，《圆圆曲》收于《梅村家藏稿》卷三《前集》三。《前集》为伟业顺治十年仕清前所作诗，《圆圆曲》自不可能作于顺治十年伟业仕清之后。

妆镜。

传来消息满江乡，乌桕红经十度霜。教曲妓师怜尚在，浣纱女伴忆同行。旧巢共是衔泥燕，飞上枝头变凤凰。长向尊前悲老大，有人夫婿擅侯王。

当时只受声名累，贵戚名豪竞延致。一斛明珠万斛愁，关山漂泊腰支细。错怨狂风飏落花，无边春色来天地。常闻倾国与倾城，翻使周郎受重名。妻子岂应关大计，英雄无奈是多情！全家白骨成灰土，一代红妆照汗青。

君不见馆娃初起鸳鸯宿，越女如花看不足。香径尘生乌自啼，屧廊人去苔空绿。换羽移宫万里愁，珠歌翠舞古梁州。为君别唱吴宫曲，汉水东南日夜流。

此诗所写，是吴三桂与陈圆圆的遭遇。陈圆圆是苏州名妓，被外戚田弘遇（一说为周奎）[①]强买至京，献给崇祯帝，但没有引起崇祯帝的重视，就又回到田（或周）家，后归吴三桂。三桂镇守山海关，其家属及陈圆圆均留在北京。李自成军入京后，圆圆被李自成（一说为其将领刘宗敏）所得。自成令三桂父亲吴襄招降三桂，吴三桂本已同意，后来得知圆圆之事，遂举兵反对李自成，并引清兵入关，终于导致清王朝的建立。吴三桂虽夺回了陈圆圆，但满门均为李自成所杀。

全诗包含两条线索。一条线索是陈圆圆的身世，在这里我们清楚地看到了个人在环境的驱使下所经历的种种深沉的痛苦和突然降临的荣华。另一条是吴三桂的两难处境和惨痛经历。正如诗中所明确指出：他是为了陈圆圆而反对李自成的，并为此而付出了“全家白骨成灰土”的代价；倘若他要避免这样的结果，就必须眼看着爱人被夺，而且向夺取其爱人者卑躬屈节、偷生取容，但这难道是一个具有自尊心的人所能忍受的吗？何况即使他肯这样无耻地活下去，夺去了他爱人的权力者能对他放心，让他活下去吗？他无论选择哪一条路，都只能是一场悲剧。而此诗的最后一段更进一步指出：他的悲剧还不止于全家死绝而已，另有更可怕的命运在等待着他。那就是春秋时期越国灭吴时吴王夫差的下场。“馆娃宫”、“响屧廊”都是春秋时吴宫的建筑，“越女”指西

---

① 田弘遇为崇祯帝的妃子田贵妃的父亲，周奎则为其皇后周氏的父亲。按，记陈圆圆与吴三桂事者以吴伟业《圆圆曲》为最早（作于顺治九年左右），而吴诗于此仅言“田窦家”，用汉代外戚田蚡、窦婴的典故。虽未明言为田家抑周家，但必为二家之一。后来关于陈圆圆被强买的传说，或言周家，或言田家，恐均为从《圆圆曲》派生的悬测之词。

施——《圆圆曲》是明确地把陈圆圆作为西施后身的[①]，诗的末句"汉水东南日夜流"则用李白《江上吟》"功名富贵若长在，汉水亦应西北流"的诗意，隐喻吴三桂的功名富贵不能长在，转瞬就将是"香迳尘生乌自啼，屧廊人去苔空绿"的惨况，等待着吴三桂的将是可怕的灭亡，陈圆圆的结局当然也不会美好。换言之，个人无论怎样地挣扎，最终都将被环境压得粉碎。

如上所述，在吴伟业的许多诗歌里都写了个人的痛苦。它们有的与历史大事件、社会的动乱有关，有的仅是日常生活中的现象。《圆圆曲》则把这两类痛苦结合起来（陈圆圆在被李自成军所获以前的痛苦属于后者），而且使个人与环境的冲突处于最尖锐的形式，集中地表现了个人的不幸，从而成为此类诗歌中最突出的一篇[②]。倘与吴伟业之前的诗歌相比较，就可发现：其前的诗人从无如此广泛而深入地倾诉个人——以个人为本位——的悲惨命运的，更没有创作过类似《圆圆曲》那样揭示个人困境的作品。吴伟业之所以能做到这一点，除了个人的条件以外，自金元以来、特别是晚明以来的个人意识的进展无疑起了重要的作用。这一方面使个人进一步感受到了自身在环境压抑下的悲哀和痛苦，另一方面也就对其他个人所受的压迫得以有较具体的体验和同情。

至于吴伟业诗的艺术特色，也以体现于《圆圆曲》中者为最具代表性。大致说来，他的优秀诗篇皆以哀艳为基调，并常具迷离之致。具体地说：第一，这些作品以写美丽而柔弱的景色及人物——包括形态、行为、感情——为主，而且着重写他（它）们的被压抑、衰败和毁灭，因而"哀"是其本质的方面；但由此又形成一种凄惨的美。以《圆圆曲》说，不仅充满了"出如花"、"油壁车"、"浣花里"、"娇罗绮"之类给人以柔美之感的词语，而且，其末一段的"香迳尘生乌自啼，屧廊人去苔空绿"二句，虽然显示了美的消失，却仍蕴含着美的残余。这除了此段中的当前景物仍具有某些美的因素（如"香迳"、绿苔）外，更借助于历史现象和读者的联想。像"屧廊人去"之语，其"人去"是与传说中的西施曾在屧廊行走相对照而言的，因而在读者脑子中会紧接着出现两个画面：正在廊

---

① 此诗中的"梦向夫差苑里游，宫娥拥入君王起。前身合是采莲人"等句即就此而言。相传西施入吴后曾与吴宫宫女在采莲泾采莲（见高启《采莲泾》诗），故以"采莲人"隐喻西施。说陈圆圆是西施后身，大概是当时苏州的传说。

② 顾师轼《梅村先生年谱》于顺治元年系："有《圆圆曲》。诗中有'冲冠一怒为红颜'句，三桂赍重币求去此诗，先生弗许。"似此诗为讽刺三桂者。按，《圆圆曲》非顺治元年所作，冯沅君先生等早已指出，此不赘。三桂求去此诗之事，不知何据，也不见于清代前期的记载。伟业顾惜身家，以至被迫出仕；其《王母徐太夫人寿序》，即为三桂额驸之母而作，文中于三桂及其额驸均颂扬甚至。当三桂势焰熏灼之日，伟业岂敢与之相抗？师轼此说，殊不足据。此诗之非讽刺吴三桂之作，可参看章培恒《说"冲冠一怒为红颜"》，载《上海文学》1995年12期。

中走着的绝世美女和人去廊空的现状；从而使读者为美的逝去而惆怅。这其实也就是将已经消失的昔日的美，转化成在读者脑中残存的美；而读者的惆怅之感因为是与此种残存的美联系在一起的，所以也是一种美感，虽然不免凄凉。第二，诗中在不得不涉及一些与哀艳违戾的情状时，通过独具匠心的配置，仍能不破坏哀艳的基调，并具相得益彰之妙。如诗的第二句“破敌收京下玉关”、第七句“电扫黄巾定黑山”，若孤立地来看，皆颇雄健，但前者的上句为“鼎湖当日弃人间”，下句为“恸哭六军俱缟素”，均写悲哀之情，因而此句只是对悲哀起了某种缓解作用，免其流于尖锐，并非喧宾夺主，后者也与其下的“哭罢君亲再相见”相互制约，构成威武而荏弱的整体。至于“冲冠一怒为红颜”句，前四字固然极富英雄气概，但与后三字相结合，就显得风流旖旎了。其把表现极凄厉的“全家白骨成灰土”与“一代红妆照汗青”相配，使之转为凄艳，也是同样的性质。这一切都给予本诗所体现的哀艳以相应的力度，从而不沦为柔靡。第三，诗中所写的柔美及其被摧残，糅合得自然而紧密，相反相成。其形式大致有二：一是将二者分别叙述，由前者突然转入后者，以鲜明的反差，造成强烈的效果。在写陈圆圆身世时，先以“家本姑苏浣花里”六句交代陈圆圆的来历，处处点出她的艳丽，再以“横塘双桨去如飞”等句写她忽遭凌逼，使读者在阅读时，犹如正处于风和日丽之际，骤变为阴霾弥天的境地，就是一个典型的例子。一是同时兼写二者，彼此映衬。如“关山漂泊腰支细”，在一句中既写她的艰困，又写她的美丽；且以腰支细的弱女而历关山漂泊之苦，也就更显出她所受的惨酷。其“可怜思妇楼头柳，认作天边粉絮看”两句，虽写她的厄运，但“楼头柳”和“天边粉絮”仍具轻盈之美，这与“关山”句实为异曲同工。第四，多运用隐喻和象征手法。这既可以避免对某些事实的烦琐说明，以求洗练，在多数场合还能增加美感。如写陈圆圆被强载归以后进入宫廷，又重返豪家而成为其家伎之事，只以“薰天意气连宫掖，明眸皓齿无人惜。夺归永巷闭良家，教就新声倾坐客”四句来交代，那就比直叙其事简洁得多了。而且其第二句既点出了陈圆圆在宫中的遭受冷落，又与这四句之前的“何处豪家强载归”等句和紧接其后的“坐客飞觞红日暮，一曲哀弦向谁诉”二句遥相绾连，凸现了她的娇弱无依。与此相关的吴三桂在“田窦家”见到陈圆圆后就爱上了她并终于把她带走的过程，诗人也只以“白皙通侯最少年，拣取花枝屡回顾。早携娇鸟出樊笼，待得银河几时度”这样几句来叙述，于简练以外，更使整个过程显得十分美丽，并给予读者以充分的想像空间。其他如“遍索绿珠围内第，强呼绛树出雕栏”、“错怨狂风飏落花，无边春色来天地”等句，也都具有增加美感的作用。诗篇的迷离恍惚之致即由此而形成。第五，注重炼字造句，尤其注重用典；这在造成吴伟业诗歌哀艳基调方面是基础性的工作。属于炼字的，如

“乌柏红经十度霜”，其色彩感甚为鲜明，且具冷丽之致，这是由“红”与“霜”的配置所导致；“乌柏红”在吴伟业当时固是常见景象，但配上“霜”字，就可以见其匠心了。属于造句的，如“一斛明珠万斛愁”，不仅控诉了豪家给陈圆圆制造的无穷痛苦，而且在众多美丽明珠的映衬下，那广大的哀愁也笼上了一层冷艳的光（明珠买妾虽有典故，但以“一斛明珠”与“万斛愁”相配却是吴伟业的创作）。至于用典，更是吴诗的一大特色。王国维虽说：“以《长恨歌》之壮采，而所隶之事只小玉、双成四字，才有余也。梅村歌行，则非隶事不办。白吴优劣，即于此见。”（《人间词话》）但这是他对用典加以否定的结果；其实，此种艺术手段并非全无积极意义的。吴诗的大量用典固然使不少读者索解为难，对熟悉原典的读者却也有增加联想、获得更为丰富的感受的作用。在形式上，对强化哀艳的基调也很有助益。如“家本姑苏浣花里”的后三字是用唐代名妓薛涛的典故，这不仅交代了陈圆圆的出身，意味着她具有薛涛那样的美丽和出众才华，而且“浣花里”之名及其后的“圆圆小字娇罗绮”等句均给读者带来美的印象，交汇成一幅和谐的画面。而“前身合是采莲人”句，不以一般人都熟悉的“浣纱人”指代西施，却用了“采莲人”的典故，虽较生僻，但“采莲”的意象显比“浣纱”为美，而且古代描绘“采莲”之美的诗文很多，由此还可引起一系列美的联想。这些都加强了“哀艳”中“艳”的一面。

吴伟业的创作思想也有值得重视之处。他在《与宋尚木论诗书》中说：“夫诗者本乎性情，因乎事物。政教流俗之迁改，山川云物之变幻，交乎吾之前，而吾自出其胸怀与之吞吐，其出没变化固不可一端而求也。”其前两句固为论诗者之常言，但所谓“吾自出其胸怀与之（指事物的变迁。——引者）吞吐”，则实已注意到了创作过程中主观与客观的错综复杂的关系。主观固不得不赖于客观的供应才有物可“吞”，但见于作品中的则已是经过主观的融化而“吐”出之物；而文学创作的“不可一端而求”的“出没变化”既是作者的“胸怀与之吞吐”的结果，它首先自是“胸怀”的创造。这种对“胸怀”的作用的强调和“自出其胸怀”的要求，显与袁宏道“独抒性灵”的主张相通；但他对创作过程中的主客观关系的理解，则已较袁宏道所说的“情与境会，顷刻千言”（《叙小修诗》）深入了一步。而吴伟业的诗歌，就是这种创作思想的体现。

二、由明入清的其他诗人

在吴伟业的时代，存在不少由明入清的诗人。与他齐名的有钱谦益与龚鼎孳，三人并称“江左三大家”；而钱、龚二人在诗歌创作上的成就皆不足与其并驾齐驱。

钱谦益(1582—1664),字受之,号牧斋,常熟(今属江苏)人,明万历三十八年(1610)进士,崇祯时官至礼部侍郎。多才博学而贪于权势,在统治阶级内部的权力斗争中失败,被革职。弘光时任礼部尚书,依附权相马士英及其党羽阮大铖。清兵南下,率先迎降;遂至北京,以礼部侍郎管秘书院事,不久辞职归乡,并与南明政权暗通声气,参与反清活动。有《初学集》、《有学集》及《投笔集》等,又编选明代诗为《列朝诗集》,其人选诗人名下所系小传曾析出别行,题为《列朝诗集小传》,较为流行。

谦益在文学上反对李梦阳、李攀龙、王世贞诸人及竟陵派,于袁宏道则颇有赞美之语,如云:"中郎之论出,王、李之云雾一扫,天下之文人才士始知疏瀹心灵,搜剔慧性,以荡涤摹拟涂泽之病,其功伟矣。"(《列朝诗集小传》丁集中《袁稽勋宏道》)故后人或有以为其文学思想接近于公安派者。但在上引几句之后,他紧接着又批判袁中郎说:"机锋侧出,矫枉过正,于是狂瞽交扇,鄙俚公行,雅故灭裂,风华扫地。"(同上)那么,袁宏道即使不能说是过大于功,至多也只能算功过相抵而已。他又指斥公安派的雷思霈(字何思)说:"何思与袁氏兄弟善,当公安扫除俗学,沿袭其风流,信心放笔,以刊落抹摋为能事,而不知约之以礼。"(《列朝诗集小传》丁集中《袁仪制中道》附《雷简讨思霈》)"信心放笔"其实正是袁宏道的主张(见其《叙小修诗》),也是其"性灵说"中最有价值的所在;而钱谦益则要求在"信心放笔"时"约之以礼",如此则又哪里有"信心"之可言? 而且,他在《胡致果诗序》中公然提出:"著与微,修词之枝叶,而非作诗之本原也。学殖以深其根,养气以充其志,发皇乎忠孝恻怛之心,陶冶乎温柔敦厚之教,其征兆在性情,在学问,而其根柢则在乎天地运世,阴阳剥复之几微。"这就是说,因为诗的根柢在于"天地运世,阴阳剥复之几微",所以有盛世之音、衰世之音之类的区别,但无论处于何世,诗人都要"发皇乎忠孝恻怛之心,陶冶乎温柔敦厚之教";这与袁宏道的以"礼法"为"枷杻"正相对立。

由此看来,钱谦益的文学思想与袁宏道(尤其是前期的袁宏道)本不相侔;其所以赞扬宏道,不过借以作为反对李梦阳诸人之助。而其反对李梦阳诸人所用的手段也很不光明,很难把那看作正常的文学思想之争。因他不仅对他们的提倡真情及其在当时的巨大作用一字不提,片面地诋之为"窜窃剽贼"(见《列朝诗集小传》丙集《李少师东阳》),而且篡改王世贞的原文,伪造世贞晚年"自伤"之说(见本编第一章第二节关于"后七子"的部分),以抹杀王世贞的理论和创作,同时也借以否定李攀龙乃至李梦阳等人的道路。

钱谦益这种"疏瀹心灵"而"约之以礼"的文学主张,使其诗歌缺乏真感情。有的流于平庸,有的则简直是奴才精神的告白:

汉宫遗事剪灯论，共指青衫认泪痕。今夕惊沙满蓬鬓，才知永巷是君恩。（《霞老累夕置酒，彩生先别，口占十绝句记事，兼订西山看梅之约》之六）

金尊檀板落花天，乐府新翻红豆篇。取次江南好风景，莫教肠断李龟年。（《遵王、敕先共赋胎仙阁看红豆花诗，吟叹之余，走笔属和八首》之六）

这两首都作于入清以后。第一首如果从字面上看，那是说一个告别了扼杀人性的宫女生活的女子在怀恋其原先幽囚宫中的日子[①]，并为当时这种处境而感激君恩，其奴性的十足固不待言；而其实际内涵，则是说钱谦益与霞老虽然在崇祯时期遭到排挤、打击，如同幽囚宫中的宫女那样的悲惨，但与他们在清代的遭遇一比较，便感到当时的处境还是值得怀恋的，从而对崇祯帝深为感恩戴德，那么，这也不过是在宣扬"做自己人的奴隶"的好处[②]。第二首所咏的红豆乃是"相思"——爱情的象征。钱谦益在崇祯十四年(1641)与美丽而富于才气的柳如是成婚；他为此深感欣喜。至作此诗的顺治十八年秋天，他的村庄的红豆树经过二十年而重新开花结子，遵王、敕先之诗即为庆贺此事而作，同时也含有颂赞他们的爱情幸福美满之意。所以诗的前三句是写，在江南的美好景色里，面对金尊美酒，听着在檀板配合下歌者所唱的遵王、敕先创作的对钱柳爱情的颂歌。这本是欢乐的气氛，但第四句却突然一转，以唐代安史之乱以后流落江南的李龟年自居，并说这样的寻欢作乐只是聊以自慰，免致肠断而已。于是原来的欢乐气氛既被破坏，光靠第四句又不能造成深沉的悲感，全诗就变得不伦不类。这正是"约之以礼"的结果。原来，当时他已因降清后仕宦不得意而辞职南归，并且以明的遗臣自居。根据君辱臣死的原则，他本应自杀以尽节；但要留着有用之身以图恢复，自然也很合理。不过在这种情况下再对酒听曲，谈情说爱，并且见于咏歌，那从主张"约之以礼"的钱谦益看来就逾礼太甚了，所以不得不用第四句来遮盖。关于此点，吴伟业的下述记载可作有力的旁证："牧斋读余诗（指伟业为其恋人卞玉京所写《琴河感旧》四首。——引者）有感，亦成四律。其序曰：'余观杨孟载论李义山无题诗，以谓音调清婉，虽极其浓丽，皆托于臣不忘君之意，因以深悟风人之指。若韩致光遭唐末造，流离闽越，纵浪《香奁》，盖亦起兴比物，申写托寄，非犹夫小夫浪子，沉湎流连之

---

① 永巷，是汉代宫中官署名，其中也有监狱以囚禁妃嫔、宫女。此诗中的"永巷"即指囚禁永巷。

② 鲁迅《且介亭杂文末编·半夏小集》："用笔和舌，将沦为异族的奴隶之苦告诉大家，自然是不错的，但要十分小心，不可使大家得着这样的结论：'那么，到底还不如我们似的做自己人的奴隶好。'"(《鲁迅全集》第6卷，第595页)

云也。顷读梅村艳体诗，声律研秀，风怀恻怆，于歌禾赋麦之时，为题柳看桃之作，彷徨吟赏，窃有义山、致光之遗感焉。……'""末简又云：'小序引杨眉庵论义山臣不忘君语，使骚人词客见之，不免有兔园学究之诮。然他日黄阁易名，都堂集议，有弹驳'文正'二字，出余此言为证明，可以杜后生三尺之喙，亦省得梅老自下注脚。'"(《梅村诗话》)他的意思是说：在这国破家亡之时，吴伟业的这些爱情诗倘非有寄托，那是对伟业的人品有损的，将来就得不到"文正"的谥号了，所以他特地"引杨眉庵论义山臣不忘君语"为之表白，以"杜后生三尺之喙"。不料吴伟业并不领情，反而说："玉京明慧绝伦，书法逼真《黄庭》，琴亦妙得指法。余有《听女道士弹琴歌》及《西江月》、《醉春风》填词，皆为玉京作，未尽如牧斋所引杨孟载语也。此老殆借余解嘲。"(同上)这才是诗人本色。写爱情就是写爱情，无论这是否国破家亡之时，也无论其会不会损及自己的品格与声名，绝不借大帽子来掩盖。其末一句更可谓直抉牧斋心肝：他正因怕自己与柳如是的婚事和那些艳体诗有损名誉，便借梅村之诗，说些"艳体诗""有义山、致光之遗感"的话头，为自己解嘲。我们理解了钱谦益的这种心态，也就可以懂得他何以要在写欢乐气氛的那首中加入"莫教肠断李龟年"那样的句子了。

总之，由于意识到这是"歌禾赋麦之时"，"约之以礼"的钱谦益也就要在诗歌中努力表现《黍离》之痛和对旧王朝的眷恋。不过，从清兵南下时他率先迎降这点来看，他对明朝的感情实在并不深厚，也并非真有民族意识，后来的参与南明反清活动不免带有政治投机性质，所以，他诗中的《黍离》之痛或者显得勉强(如上引第二首诗)，或者做作得过了头(如上引第一首诗)，都不能真正引起读者的感动。倒是他的某些从社会的残破中引发历史的沧桑感并加以抒写的诗篇，其感情虽不浓厚，却也并非虚假，在他的诗集中要算是较好的作品了。今引《丙申春就医秦淮，寓丁家水阁浃两月，临行作绝句三十首，留别留题，不复论次》中的第三首如下：

> 舞榭歌台罗绮丛，都无人迹有春风。踏青无限伤心事，并入南朝落照中。

江左三大家的另一家龚鼎孳(1618—1673)，字孝升，号芝麓，合肥(今属安徽)人。崇祯七年(1634)进士，先后任蕲水知县、兵科给事中，以敢于言事，于崇祯十六年十月下狱；李自成军攻破北京前不久才获释。曾在李自成朝廷中任直指使，后降清。在顺治朝颇受排挤，康熙时官至刑部尚书。曾屡次上疏言江南凋敝之状，要求减轻民间的负担；对遭遇危险的明代遗民常予救援，傅山、阎尔梅等都曾得到他的帮助。有《定山堂集》。

鼎孳诗颇有写民生疾苦的，如《挽船行》、《岁暮行》、《万安夜泊歌》等，但那只是旁观者的同情。虽有若干颇具创意的诗句，如"鸺鹠夜叫秋草死，战场鬼哭江头水"(《挽船行》)、"石壁阴森埋白日，城上野蒿连十室。高滩远吼鬼啸呼，空城人少虎充实"(《万安夜泊歌》)之类，但统观全篇，却看不到诗人由这种悲惨现实所引起的强烈的心灵震撼，因而感情淡薄，缺乏动人力量。真能显示其创作特色的，是那些融入自己身世之感的悲歌。

> 失路人归故国秋，飘零不敢吊巢由①。草将封恨题青冢，乌为伤心改白头。明月可怜销画角，花枝莫遣近高楼。台城一片歌钟起，散入南云万里愁。(《初返居巢感怀三首》之一)
>
> 登高风物郁苍苍，何处寒花发战场！吴蜀健儿犹裹甲，汉江游女自褰裳。中流鼓吹招狂史，隔岸楼台更夕阳。满眼昆明消一醉②，烽烟莫不上渔航。(《登晴川阁小饮时同纪伯紫秦虞桓家弟孝积限韵》之二)

第一首的前半写自己的惭沮之情、悲痛之感，后半则写战事方殷，破坏惨重，到处是愁云惨雾。第二首的前六句写时代的动乱和没落，虽然芳草犹萋，楼台却已沉浸在夕阳之中，末二句则写自己的痛苦和逃避：满眼劫灰，只能以醉来消解。诗中的现实均已经过了诗人感情的冶铸，而诗人的内心活动则凝练而无所讳饰地袒露在读者之前，像"飘零不敢吊巢由"那样的句子，岂钱谦益诗中所能见？加以"选词之缛丽，使事之精切，遣调之隽逸，取意之超诣"(吴伟业《龚芝麓诗序》)，其诗自具感人之力，尽管还不能如吴伟业似地成为一代宗匠。

除此以外，由明入清的人士中在诗歌创作方面具有不同程度的成就的，尚有宋琬、施闰章、夏完淳、屈大均等。

宋琬(1614—1674)，字玉叔，号荔裳，山东莱阳人。顺治进士。曾任浙江按察使、四川按察使。有《安雅堂集》。施闰章(1618—1683)，字尚白，号愚山，宣城(今属安徽)人。也为顺治进士，官至侍读。有《学余堂文集、诗集》。两人以诗齐名，称"南施北宋"(王士禛《池北偶谈》)。大致说来，宋的才气大于施，施在诗歌创作上所下的工夫则深于宋。他们的诗皆以写愁苦之情和对世事的感慨的较具特色。现各引一首为例：

> 塞鸿犹未到芜城，载酒登临雨乍晴。山色浅深随夕照，江流日夜变秋声。上方钟磬疏林满，十里笙歌画舫明。空负黄花羞短鬓，寒衣三浣客心

---

① "巢由"，这里借指清初以隐居来抗拒出仕的明代遗民。"吊"为慰问之意。

② "昆明"，指劫灰。据《高僧传·竺法兰》载：汉武帝掘昆明池，得黑灰，后以问竺法兰，竺法兰回答说："世界终尽，劫火洞烧，此灰是也。"又，韩偓《乱后春日途经野塘》诗："眼看朝市成陵谷，始信昆明有劫灰。"

惊。(宋琬《九日同姜如农王西樵程穆倩诸君登慧光阁饮于竹圃分韵》)

斜日照荒野，乱山横白云。到家成远客，访旧指新坟。战地冤魂语，空村画角闻。相看皆堕泪，风叶自纷纷。(施闰章《乱后和刘文伯郊行》)

夏完淳(1631—1647)，字存古，华亭(今上海市松江)人。他的父亲夏允彝在弘光朝为吏部主事，南京陷落时自杀。他那年只有虚龄十五岁，次年参加抗清军事活动，并把家财全部捐献给军队，第二年被清军所获，不屈而死。有《玉樊堂集》、《南冠草》；后人整理为《夏完淳集》。

完淳师事陈子龙，于古体推尊六朝，颇重丽藻。但他所处的却是一个惨酷的时代，他又是一个意志坚强、敢作敢为的人，因而其诗歌都体现出强大的生命力，只是有时发扬，有时内敛。发扬者奔放俊逸，杂以丽词，更显出青春的活力；内敛者则转为沉郁。前者多为古体，后者多为近体。今引两首，以见一斑。

天风一吹海波立，钱塘东去锦湍急。片片春帆细雨中，西泠晓发西兴入。忆昔当年游武林，布帆丝缆清江深。画船箫鼓卧凉月，朱楼烟雾生秋阴。此时年才五六许，但觅梨栗未解语。便知天下有吴生，西陵花月风骚主。

先公风表汉三君，朱履三千昼扫门。逢人便下南州榻，满座还开北海樽。吴生此时席中见，十载神交空半面。援笔千言凌紫霞，元龙湖海人人羡。

那知一别三年来，阊阖不开生尘埃。荆榛古殿铜驼卧，弓剑荒陵金雁哀。抱石千秋葬鱼腹，王褒泣血羊昙哭。屠箫犹解问夷门，衣冠半已更胡服。风尘相遇客为家，齐拂双龙剑上花。埋名同隐屠羊肆，忍死须臾博浪沙。华堂明烛良宵会，金樽斗酒离人醉。醉里论心敢放歌，梦中分手还流泪。

几回凭吊旧山河，形胜萧条可奈何！伍胥祠前暮潮满，苏小墓边秋草多。呜呼！陆郎玉树埋黄土，小陆风流隐屠贾。柴生卖药不二价，徐子披裘鬻五羖。君归有语幸相传，忘忧长向酒家眠。今年白社相招处，回首黄垆竟惘然。悲歌却话先朝事，抗眉休负生平志。乘风一寻仓海君，归来访汝吴门市。(《放歌赠吴锦雯兼讯武林诸同志》)

登楼迷北望，沙草没寒汀。月涌长江白，云连大海青。征鸿非故国，横笛起新亭。无限悲歌意，茫茫帝子灵。(《秋夜感怀》)

这两首都蕴含着政治理想以及由此生发的悲慨，但这种理想在诗中不是冷淡的观念或其形象化，而是具体而炽烈的感情的催化剂并已与之融为一体。离开了这一点，就必然沦为空洞甚或虚假的叫号。

屈大均(1630—1696)，原名绍隆，字介子，广东番禺(今属广州市)人。清

兵入广东后，曾参加抗清活动，因失败而削发为僧。经多年始还俗，改名大均，字翁山。有《翁山诗外、文外》、《道援堂集》等。

屈大均的诗在当时就受到王士禛的很高评价，说是"其诗尤工于山林边塞，一代才也"(《池北偶谈》)。后来龚自珍更以他与屈原相提并论，尊为"文词宗"，其《夜读番禺集，书其尾》说："灵均出高阳，万古两苗裔。郁郁文词宗，芳馨闻上帝。"他的诗大致可分为两种类型。一种是以气势胜，奇崛、豪宕，而其不受羁束的人格、与现实的冲突即隐寓其中；另一种以意象的优美为特色，将其在面对雄伟、清丽的自然景色时的心灵的巨大感动传达给读者。借用袁宏道的语言，这两者其实都是他的"独抒性灵"之作。至于题材，则他的此类佳篇确以"山林边塞"为多。

浮云无归心，黄河无安流。神鱼腾紫雾，苍鹰击高秋。类此雄豪士，滔滔事远游。远游欲何之？驱马登商丘。朝与侯嬴饮，暮为朱亥留。悲风起梁园，白草鸣飕飕。挥鞭空鸣镝，龙骑如星流。超山逐群兽，穿云落两鹫。归来宴吹台，酣舞双吴钩。惊沙翳白日，垂涕向神州。徒怀匹夫谅，未报百王仇。红颜渐欲变，岁月空悠悠。(《过大梁作》)

饮马东连白道泉，桑乾西接紫河烟。何年代邸沦秋草，几处秦城出远天。事去英雄羞一剑，时来游侠喜三边。哀笳莫奏思乡曲，都尉台前月正圆。(《大同作》)

飞翠如烟雨，秋来山色浓。夕阳一返照，明灭金芙蓉。独啸此亭月，将寻何处钟。石门精舍近，蚤晚巢云松。(《望五老峰》)

前两篇属于第一种类型。诗中的大多数意象虽也具有感染性，但程度不同，有的甚至不免落入套路，如"远游欲何之？驱马登商丘"之类。然而，全诗气势浑瀚，蕴含着出自强大生命力的对于高昂的境界的追求、突入以及由挫折而生的悲慨。尽管这种气势是由意象的总体所构成，但意象的组合对气势的形成无疑起了重大的作用。例如《过大梁作》的"悲风起梁园，白草鸣飕飕"，不仅悲凉，而且有点衰飒，但接以"挥鞭空鸣镝，龙骑如星流。超山逐群兽，穿云落两鹫。归来宴吹台，酣舞双吴钩"，就使原来的悲凉、衰飒成为被豪壮的世界所克服的对象，从而更显示出这一世界的力量。后一篇属于第二种类型。前四句意象明丽，三、四两句尤具动态的美。五、六两句写诗人在感情上与这种宏伟的自然景色的契合和彻悟："独啸此亭月"的"啸"固然是出于感动，"独"则相近于陈子昂《登幽州台歌》"念天地之悠悠，独怆然而涕下"的"独"，意谓这是诗人内心所独有的感受，非一般人可以理解。因而在"啸"了以后，他就要从佛教中去寻求寄托了。至于他的感动到底是怎么样的，何以导致把佛教作为归宿，这

就都由读者自己去体会。可见这两句中的意象，其内涵十分丰富；同时，其表现也动静相生，虚实相成[①]，灵动自如。最后两句既是对第六句的回答，也是对其归宿的进一步描绘："石门精舍"见其宏大，巢居"云松"则高洁而潇洒，这两句的意象也甚优美。总之，这类诗所注重的是各组意象本身的美，由此而自然地形成整体的和谐画面。

王　士　禛

王士禛(1634—1711)，字贻上，号阮亭，别号渔洋山人，山东新城(今桓台)人。顺治十五年(1658)进士，官至刑部尚书。一生著述甚多，有《渔洋山人诗集、续集》、《蚕尾集、续集、后集》、《南海集》、《雍益集》等。另有《渔洋山人精华录》，是其诗歌选集，相传系士禛所手定，托为其门人选编(见《四库全书总目》卷一七三《精华录》)。他是吴伟业以后清代影响最大的诗人。《四库全书》编者说："当康熙中，其声望奔走天下。凡刊刻诗集，无不称渔洋山人评点者，无不冠以渔洋山人序者；下至委巷小说如《聊斋志异》之类，士禛偶批数语于行间，亦大书'王阮亭先生鉴定'一行弁于卷首，刊诸梨枣以为荣。"(同上)此虽为夸张之词，但当时所刊诗集借士禛姓名以号召者，确也为数不少。

他虽然只比夏完淳、屈大均分别小三岁、四岁，但既没有夏完淳那样的家庭背景，也没有屈大均那样的地理环境[②]，因而他并无夏、屈似的反抗清廷的意识，在他虚龄二十五岁时就通过科举考试而入仕。不过，一则在他内心中具有较强的个人意识，对颜斶、鲁仲连、灌夫那样维护个人尊严的人物十分仰慕[③]，而在当时的官僚社会里，这就不免使他常常感到受束缚、被压抑的痛苦，因此，他感慨自己的处境说："谁使野鹤姿，氋氃堕笼簝？"(《桀关岭》)悲慨人生说："吁嗟哉！人生遇合亦偶然，雄飞雌伏皆可怜。"(《叶讱庵自吴中寄予长歌兼示金山见忆之作奉答》)再则那是一个严酷的时代，人民的痛苦不能不使他深有触动，如他的《复雨》、《春不雨》等篇皆写了民众在死亡线上的挣扎，他的《蚕租行》更叙述了一个悲惨的事件："丁酉夏，有民家养蚕，质衣钏鬻桑，而催

① 下句的"将寻何处钟"是沉思，与上句的"独啸"有"静"与"动"之别。又，上句的"此亭月"是确有所指的，为"实"；下句的"何处钟"在该句中是不确定的，为"虚"，尽管在七、八两句中已有了答案。

② 屈大均的家乡广东，直到顺治七年(1650)大均虚龄二十岁时才完全被清兵所占有；从顺治三年冬至顺治七年，处于南明军队与清兵的拉锯战状态。

③ 他咏颜斶说："吾高颜夫子，抗节藐齐宣。钟簴宁足论，殿上呼'王前'。"(《颜斶墓》)赞美鲁仲连说："蹈海既高义，肆志宁辱身？"(《怀古诗三篇·鲁仲连陂》)对于灌夫，除了说"我爱灌仲孺，意气薄云天"外，并以主要篇幅颂扬了他不惧权势、使酒骂座的行为(《冬日偶然作四首》之二)，而就是这种行为导致了他的杀身与灭族。

租急，遂缢死。其夫归见之，亦缢。王子感焉，作是诗也。”(《蚕租行·序》)这就更增加了他对人生的悲观。因此，除了应酬之作以外，表现人生的失落感和悲哀就成为其诗中分量最重的一个方面，尽管随着他的官位增高，此类作品的数量在不断减少。

王士禛论诗标举“神韵”。关于“神韵”的内涵，从其作于康熙二年(1663)的《戏仿元遗山论诗绝句三十二首》中的如下几首可见一斑：

> 五字“清晨登陇首”，羌无故实使人思。定知妙不关文字，已有千秋幼妇词。(其二)
>
> 青莲才笔九州横，六代淫哇总废声。白纻青山魂魄在，一生低首谢宣城。(其三)
>
> 挂席名山都未逢，浔阳喜见香炉峰。高情合受维摩诘，浣笔为图写孟公。(其四)
>
> 风怀澄澹推韦柳，佳处多从五字求。解识无声弦指妙，柳州那得并苏州？(其七)
>
> 中兴高步属钱郎，拈得维摩一瓣香。不解雌黄高仲武，长城何意贬文房？(其八)

从“羌无故实”、“不关文字”、“无声弦指”等语，可知其文学思想实源于钟嵘、严羽，并以后者为主。因为钟嵘论诗，主张“自然英旨”，不满于用典，故有“‘清晨登陇首’，羌无故实”(《诗品集注》)之语，严羽在《沧浪诗话》中也早就说过：“夫诗，……不涉理路，不落言筌者上也。……盛唐诸人唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”。至其对于具体诗人的评价，则自出手眼，不尽同于钟、严，推崇谢朓、王维、孟浩然、韦应物、钱起、郎士元、刘长卿。——他虽然也提到了“青莲才笔九州横”，但最后却归结为“一生低首谢宣城”。其实，李白虽也颇为赞赏谢朓，写过“解道‘澄江净如练’，令人长忆谢玄晖”一类的句子，但只是“长忆”而已，何尝“一生低首”？所以，王士禛此首不过是把李白作为颂美谢朓的铺垫。

把此种文学思想和这些诗人的创作成就综合起来，就可以知道：王士禛在诗歌上所注重的是感情、意象、自然、含蓄，在意象营造方面则向主观倾斜[①]；在题材方面多取日常生活的感受而不大触及社会矛盾，与此相应，感情

---

① “在唐诗发展中其意象营造向主观倾斜的历程”主要是从王维开始的，在韦应物、刘长卿、钱起、郎士元的诗歌中，此点表现得更为明显，参见本书上卷第三编第七章第四节关于王维诗歌的论述，中卷第四编第一章第二节关于韦应物、刘长卿、钱起、郎士元诗歌的论述。

深婉而不激烈。这也就是王士禛那些表现人生的失落感和悲哀的诗的特色。虽然王士禛在中年以后，其诗歌风格有所改变，但这并不是他的创作的进步，而且到了晚年他又几乎回到了原来的道路（见其《唐贤三昧集・序》），所以在这里对此就不再述及了。

王士禛诗的上述特色，在以下几首中都有较鲜明的体现：

苍苍远烟起，槭槭疏林响。落日隐西山，人耕古原上。（《即目》）

吴头楚尾路如何，烟雨秋深暗白波。晚趁寒潮渡江去，满林黄叶雁声多。（《江上》）

萧条秋雨夕，苍茫楚江晦。时见一舟行，濛濛水云外。（《即目》）

年来肠断秣陵舟，梦绕秦淮水上楼。十日雨丝风片里，浓春烟景似残秋。（《秦淮杂诗十四首》之一）

这些诗所写的，都是诗人寂寞而凄凉的心情。在第一首中，伴随着风吹疏林的声响，诗人久久地凝视着傍晚的荒凉古原以及为了生存而艰苦地挣扎的、以致太阳隐没后尚在耕作的人们，从“苍苍远烟起”直到日落[①]。然则诗人为什么要这样久久地凝视，以及上述景象给诗人带来了怎样的心灵震撼，诗中全不交代，但敏感的读者是可以想像得之的。第三首与此类似，只不过背景改成了在萧条的秋天傍晚，处于雨中的旷远迷茫的微暗大江。凡有船只经过，诗人就目送着它，直至其在天际消失，然后又默默地看着另一艘船只的行驶。在这里，诗人的寂寞、孤独是不言而喻的，而“萧条”两句所写景色带给读者的凄凉之感则正是诗人自己心情的写照。至于第二、四首，仅“满林黄叶雁声多”、“浓春烟景似残秋”之句，就已能使读者感受到作者的心情了。所以这四首诗都具有较强的感染力。其中有三点很值得注意：第一，诗中虽多清词俊句，但均出自直接描绘。除“吴头楚尾”外，不用典故（“秣陵”虽是古地名，但为当时文士所习用，可不视为用典）。而且，这四字也可撇开原典，从字面上理解为吴地之头、楚地之尾；那对诗意的掌握并无妨碍。因而这四首较好地实践了钟嵘《诗品》的“古今胜语，……皆由直寻”和王士禛自己的“羌无故实使人思”的主张。其写景的清新自然，则是谢朓开创的传统。第二，这四首不仅都表现了诗人寂寞、凄凉的心情，并且是以此来打动读者的，写景物的诗句不过是引导读者进入诗人那种心境的工具。但除了末篇的“肠断”二字外，这四首中没有任何直写诗人心情的字句。因而就表现诗人的上述心情来说，其前三首确可谓“羚羊挂角，无迹可求，透彻玲珑，不可凑泊”，也可谓“不着一字，尽得风流”。其第四

① 在“落日隐西山”时就看不到“苍苍远烟起”了。所以，诗人是先看到“苍苍远烟起”，再渐渐地看到“落日隐西山”的。

首虽因“肠断”一词而稍落言筌，但全篇之最能打动读者的，实为后两句；而那两句在表现作者心情方面仍有“不可凑泊”之妙。第三，这四首的意象营造都具有向主观倾斜的特点。其第一首最使人惊心动魄的是“人耕古原上”之句，末三字充分突现了景物的荒寒，从而使“远烟”、“疏林”、“落日”都带有浓烈的苍凉之感。但在实际上，此诗作于山东的济南府、青州府一带[①]，并非荒凉之区。倘说这“古”字只是显示该地的历史悠久，并不意味着它还停留在古老的未开发的阶段，那么，任何地区都是历史悠久的，诗人何必在这里多余地加上此字呢？因此，这乃是诗人根据其内心感受来营造意象的结果，而其感动读者的力量也主要来源于此。第二首的标题既为《江上》，所写自是舟行江上的所见，其第三句又为“晚趁寒潮渡江去”，然则作者又怎能看到“满林黄叶”？而且当时既在晚潮之际，雁自已栖息，又何来偌多“雁声”？足见其末句也是诗人主观想像的产物。但正因有了此句，读者才能从诗中深深感到秋暮的凄凉并与诗人共鸣。至于第三首，其三、四两句——尤其是第四句——极为灵动，且具深远之致。但我们最多只能看到一只船在水天之际消失，绝不可能看到它穿出“水云外”。何况当时又是“秋雨夕”、“楚江晦”，视力所能达到的范围极小。其第四句之全凭想像，不言而喻。第四首的三、四两句，虽似写景，其实主要也只是体现诗人的心情。《牡丹亭》的杜丽娘曾有“朝飞暮卷，云霞翠轩。雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱”（《惊梦》）的感慨，可见“雨丝风片”正是春日的美景之一，那么，又怎会“十日雨丝风片里，浓春烟景似残秋”呢？假如诗人确有这样的感受，那也是因为他自己的心情已经到了“残秋”之故。但就诗而论，这两句确实造成了一种很浓郁的凄凉的氛围，感人甚深。总之，这四首之具有较高的艺术成就，是与其以主观来营构意象的特征分不开的。这种特征在从王维到韦应物、刘长卿、钱起、郎士元等人的诗中变得越来越明显；由此可见，王士禛在上引《论诗绝句》中对这些诗人的推崇，实是与他自己的创作道路相联系的。

不过，以上所述，仅是王士禛诗歌创作的主要方面。还有两个侧面也很值得重视。

其一，有时也大量运用典故，以表现更为繁复、微妙的感情。其最具代表性的，是《秋柳四首》。

这一组诗是他于顺治十四年（1657），也即他虚龄二十四岁时在济南所作。

---

① 王士禛诗集中的作品系按写作先后编排。《即目》之前有《法庆寺阁上望云门山》等诗，法庆寺在青州，云门山在益都（青州府治所）城南五里；《即目》后有《浒山道中》等诗，浒山在济南邹平县西。故知其作《即目》时在青州、济南一带。

当时他去参加乡试，许多名士也都到了济南。一天，他们在大明湖的水面亭会饮。亭下杨柳千余株，披拂水际，“叶始微黄，乍染秋色，若有摇落之态”。王士禛“怅然有感，赋诗四章”（见其《菜根堂诗集序》）。诗前有小序：

昔江南王子，感落叶以兴悲；金城司马，攀长条而陨涕。仆本恨人，性多感慨。寄情杨柳，同《小雅》之仆夫；致托悲秋，望湘皋之远者。偶成四什，以示同人，为我和之。丁酉秋日北渚亭书①。

全诗如下：

秋来何处最销魂？残照西风白下门。他日差池春燕影，只今憔悴晚烟痕。愁生陌上《黄骢曲》，梦远江南乌夜村。莫听临风三弄笛，玉关哀怨总难论。

娟娟凉露欲为霜，万缕千条拂玉塘。浦里青荷中妇镜，江干黄竹女儿箱。空怜板渚隋堤水，不见琅琊大道王。若过洛阳风景地，含情重问永丰坊。

东风作絮糁春衣，太息萧条景物非。扶荔宫中花事尽，灵和殿里昔人稀。相逢南雁皆愁侣，好语西乌莫夜飞。往日风流问枚叔，梁园回首素心违。

桃根桃叶镇相怜，眺尽平芜欲化烟。秋色向人犹旖旎，春闺曾与致缠绵。新愁帝子悲今日，旧事公孙忆往年。记否青门珠络鼓，松枝相映夕阳边！

诗人是见到济南大明湖的杨柳“若有摇落之态”而兴感，但第一首所咏的却是白下——今江苏南京——的杨柳“只今憔悴晚烟痕”的情景。这固然显示了诗人以主观营构意象、不为现实情况所限的特色，而其特别关注南京，则显然是因其为弘光帝建都之地。王士禛当是见到杨柳的“若有摇落之态”，产生了序中所引及的桓温那样的感慨：“木犹如此，人何以堪？”②遂欲以杨柳为道具，抒写人事无常的悲哀。而弘光政权的兴衰，正是当时体现人事无常最深切的事件，所以借此抒感；诗中的杨柳，自然也不得不处于南京一带了。不但第一首如此，第三首的“灵和殿”、第四首的“桃根桃叶”，也分别为南京昔日的宫殿名和人名。至于第二首的“空怜板渚隋堤水，不见琅琊大道王”，虽似指隋堤之

① 见《渔洋诗集》所收《秋柳四首》。《渔洋精华录》虽也收《秋柳四首》，却删去了此序。

② 据《世说新语》载：东晋时桓温将领兵北征，经过金城，见其年轻时所种柳“皆已十围”，因而“慨然叹曰：‘木犹如此，人何以堪？’攀枝扶条，泫然流涕。”《秋柳四首》的《序》中“金城司马，攀长条而陨涕”语即指此事。

柳，实际隐寓弘光政权的灭亡及其原因[①]。不过，王士禛对弘光朝并非像明朝遗老似地具有特殊感情。"三秋人易怨，八代感何殊?"(《鸡鸣寺眺后湖二首》之二)这意味着人在秋天容易产生哀怨之情，而此类哀怨之情是与王朝消亡而引发的伤感没有什么差别的(大概是因为二者都含有没落的悲哀)。值得注意的是：他把"八代"(指吴、东晋、宋、齐、梁、陈、南唐及弘光这八个建都于南京的王朝)相提并论，可见弘光的灭亡和另七个王朝的灭亡在他心中所引起的感慨并无不同。他要抒发的，是王朝灭亡后的惨况带给他的沉痛，其中既无对前朝的怀恋，也无对明室覆亡的悲愤，所有的只是对身经沧桑之变的个人在瞬息间判若云泥的处境的无限同情和繁华不再的深沉叹息[②]。在《秋柳》三、四两首中，此种特色显得尤为清楚。

与此诗的第一、二首写悲凉的秋天不同，第三、四首所写为诗人想像中的春天再度来临的情景；而那又是何等凄惨的春天。第三首的开首两句，就以浓烈的感情哀叹着繁华的长逝：在东风使杨柳树上生出轻絮并把它吹上行人衣服的时候，本应像以前的春天一样，到处是欣欣向荣的气象；如今却景物全非，一片萧索，唯堪"太息"。接着的两句以扶荔宫花事废尽，灵和殿旧人已稀，进一步铺写上句所云"萧条"之状，渗透着今昔盛衰之感。五、六两句，以象征笔法写身经沧桑之变的人们的愁惨、凛惧，最后以往事不堪回首作结[③]，更增凄怆。至于第四首，是哀怜美人、才士、帝子、公孙俱已沦落或逝去[④]，而且夫妇

---

① 王士禛在作于顺治十七年(也即比《秋柳》迟作三年)的《淮安新城有感二首》之一中说："……四镇虫沙成底事，五王龙种竟无归。行人泪堕官桥柳，披拂长条已十围。""四镇"指弘光时最靠近南京的四个军区的首领，"隋堤"的一部分即在其辖地，诗中的"官桥柳"也即"隋堤"柳。又，《秋柳》第二首"不见琅琊大道王"句下自注："借用乐府语，桓宣武曾为琅琊。"则"琅琊大道王"实指桓温。参以《淮安新城有感》的上引诗句，可知《秋柳》第二首的"空怜板渚隋堤水，不见琅琊大道王"，实隐喻弘光时镇守扬州(隋堤所经)一带的将军中没有桓温那样的杰出人材(所谓"四镇虫沙成底事")，以致迅速灭亡。

② 即使是对已经逝去很久的古人，王士禛也会因其突然陷入惨境而深为同情，如《和吴渊颖题钱舜举〈张丽华侍女汲井图〉》："可怜拂槛晓妆时，入井仓皇那得知。千载画图犹省识，石栏红泪蘸胭脂。"

③ 此首末两句"往日风流问枚叔，梁园回首素心违"，是说深谙"往日风流"的枚叔，已将回首往事视为违反其"素心"的行为，也即已不愿回首了。

④ "桃根桃叶镇相怜，眺尽平芜欲化烟"中的桃根桃叶，是东晋才士王献之之妾。这两句是说：桃根、桃叶已失去了王献之，只能二人彼此相怜。虽然她们还幻想着王献之突然归来，因而日日凝望，但眺尽平芜，却只有"欲化烟"的杨柳(古代诗词中的"烟柳"，指杨柳正盛之时；"欲化烟"则指其尚为新柳)。王士禛《秦淮杂诗十四首》之三："桃叶桃根最有情，琅琊(指王献之。——引者)风调旧知名。即看渡口花空发，更有何人打桨迎。"意谓桃根桃叶今已无人将护(因王献之《情人歌》原有"桃叶复桃叶，渡江不用楫。但渡无所苦，我自来迎接"及"桃叶复桃叶，桃叶连桃根。相邻两乐事，独使我殷勤"诸语(《玉台新咏》卷十)，士禛诗"更有"句即缘此而发)，可与《秋柳》中"桃根桃叶"二句互参。

离别，再无会期，唯有昔日的恩爱尚缭绕胸际[1]。通篇都渗透着缠绵与哀伤，极具感人的力量。

把《秋柳四首》与上引《即目》等四首相比较，除了在意象营构上向主观倾斜、词句清俊等共同点外，又存在较大的区别：

第一，《即目》等诗基本上用直接描绘的方法，《秋柳》则多用典故。不过，王士禛在用典上很具创造性，大致有如下几点：一、将用典的诗句与其他诗句巧妙结合起来，以扩大原典的意义。如第二首的"浦里青荷中妇镜，江干黄竹女儿箱。空怜板渚隋堤水，不见琅琊大道王"，其"空怜"两句是讽刺弘光朝的将领中没有桓温那样的人才（说已见前），"浦里"句的以荷作镜，其原典是讽刺何敬容的无用[2]，联系其后的"空怜"两句，此处当是指弘光朝臣之虚有其表而无实用。至于"江干"句，源自乐府《黄竹子歌》的"江边黄竹子，堪作女儿箱"，原典并无讥刺之意，但就《秋柳》此句与其上下句的关系看，显然也是对弘光朝臣而发。当是因黄竹虽堪作箱，但黄竹箱在箱子中实是简陋粗鄙之物，所以此句乃是隐斥弘光朝臣的鄙陋。这种扩大原典意义的手法，使王士禛在写诗时所能使用的典故远较旁人为多，从而也就能自由挥洒。二、作者运用典故，在不违背原典基本含义的前提下，有时会增入一些原典所无的具体描绘，作为形成其诗歌基调的一种辅助手段。最典型的为上引"浦里青荷中妇镜"。"浦里"、"中妇"与"青荷"的"青"皆为诗人所加。由于这些字的加入，诗句就有一种旖旎之致；再配以下句的"江干黄竹女儿箱"，更显婉丽。使全诗所表现的凄凉之情，不致流入衰飒。这就使典故能真正为诗人使用，而不致让诗人成为典故的奴隶。三、用典虽多，但始终以直接的描写、抒发为主体，并由此形成一种独特的气氛；读者即使对某些典故不甚了然，依然能为诗歌的气氛所感动。以《秋柳》的第一首来说，其开头两句——"秋来何处最销魂？残照西风白下门"——已给人以强烈的"销魂"之感[3]；接着的"他日差池春燕影，只今憔悴晚烟痕"，虽用了沈约《阳春曲》"杨柳垂地燕差池"的典故来写杨柳在春日之感，以和秋间的凄寂相对照，但只从字面上理解，也有强烈的盛衰之感沁人心头；其五、六两

---

① 第四首末二句"记否青门珠络鼓，松枝相映夕阳边"，系用乐府《杨叛儿》："七宝珠络鼓，教郎拍复拍。黄牛细犊儿，杨柳映松柏。"

② 何良俊《世说补》卷四载：江从简曾作诗讽刺何敬容，有"欲持荷作镜，荷暗本无光"语，以"荷"影"何"，暗示何敬容的无用。

③ 第二句的"残照西风"虽出自相传为李白所作《忆秦娥》的"西风残照，汉家陵阙"，但即使不知其出典，仍会被此句深深感动。

句——"愁生陌上《黄骢曲》，梦远江南乌夜村"①用典较僻，而由"愁生"、"梦远"之语，自可知诗人是为今日的情况而"愁生"，为往日的"梦远"而悲慨，因而从第三、四句获得的盛衰之感得以继续维系甚或有所强化；最后的"莫听临风三弄笛，玉关哀怨总难论"②，撇开其所用典故，读者也能感受到诗人的"哀怨"之深和"白下"的荒凉——因为当地已与玉门关外相仿佛，诗人所体味到的已经是"玉关哀怨"了。这种通过气氛的营造而使不熟悉典故的读者能在某种程度上受到感染的手段，是李商隐所开创的，王士禛则运用得更为熟练了③。

第二，虽然在意象的营构上都是向主观倾斜，但《秋柳》却比上引的《即目》等诗的想像力远为丰富。因为《即目》等诗的想像是以眼前景色为基础的，以"时见一舟行，濛濛水云外"(《即目》)来说，舟行于水云之外的情况固出于想像，但其向水天交接之处驶去却出于目见。至于《秋柳》前二首所写的白下秋日情景，虽似有济南大明湖的秋色可作为想像的凭藉，但如"玉关哀怨总难论"、"含情重问永丰坊"之类诗句所含蕴的内容，绝非在当时的大明湖所能获得感受的；其三、四两首所写的白下春日情状当然更与秋天的大明湖无涉。所以，《秋柳》四首基本上是其内心原有的哀愁的外化；文学素养(包括他所掌握的典故)为他提供了必须的材料，而想像力则是这种外化得以完成的主要手段。

第三，《秋柳》比起《即目》等诗来具有更丰富的内涵。这是为当时的社会大变动及其灾难性的后果、为无数个人在这一变动中的不幸遭遇所唱的哀歌；诗人不是站在某一群体的立场上来谴责另一个群体和鼓吹报复，而是表现了

---

① 《黄骢曲》是唐太宗命乐工所作，以悼念其所乘战马的；此马为其定中原时所乘骑，后在攻辽时死亡。"乌夜村"为晋何淮所居的村庄，其女生时有群乌夜啼，其后晋穆帝立其女为后，乌又夜啼，故名。

② 这两句虽兼用桓伊的典故，主要却自唐代王之涣《凉州词》的"羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关"(参见本书上卷第450页)生发而来。"羌笛"所奏乐曲的内容为"怨杨柳"，王之涣却认为塞外的荒寒是"春风"不来之故，不能归咎杨柳。王士禛的意思则是：是否应"怨杨柳"是"难论"——说不清楚的，还是不要听笛子的演奏吧。这意味着他在想像中的"白下"所感受的已是"玉关哀怨"，只不过他的这种"哀怨"是如此深沉和复杂，笛子所演奏的有关音乐已不能引起他的共鸣了。

③ 例如李商隐的《锦瑟》："锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。"首尾四句为直接抒发，全诗的气氛由此形成；中间四句用典，追叙其"华年"的遭遇并起加强气氛的作用。因为首尾四句易解，对其所用典故不甚熟悉的读者也能受到不同程度的感动。而《秋柳》的直接抒发和用典，不像《锦瑟》似地界限分明，经常相互渗透。如"莫听临风三弄笛，玉关哀怨总难论"，第一句基本上为直接抒发，第二句就其对"莫听临风三弄笛"的原因的交代来说，是直接抒发，但"玉关哀怨"则是用典，而它同时又说明诗人所感受到的是"玉关哀怨"，透露出当时的"白下"已荒凉得有如"玉关"，则又近于直接抒发了。

作为个体的人在面对这一切时所产生的内心的悲痛和迷惘。也只有理解了这一点，我们才能理解为什么他在《即目》等诗中所流露的心境是那样地萧索。

王士禛诗歌的另一个侧面，在于有时也会较直率地显示其内心的荒凉与萧索，虽异于上述士禛诸诗的含蓄，但仍具有感人之力。较有代表性的是如下一首：

> 芦沟桥上望，落日风尘昏。万里自兹始，孤怀谁与论？故人感离赠，昨夕共清言。此去珠江水，相思寄断猿。（《芦沟桥却寄祖道诸子：友人姜西溟、门人盛珍示、郭皋旭、卫凡夫、朱悔人、吴天章、洪昉思、汤西厓、查夏重、声山、张汉瞻、惠元龙、刘贞士、王尧工、王孟毅》）

此诗不用典，全是直接的抒写，这与《即目》等诗相似；但却不是像《即目》等诗那样地含蓄不露。头两句所写景色蕴含着一种沉重之感，反映了诗人内心的悒郁，三、四两句直白地表现了他的寂寞、孤独。结句更流于衰飒。也正因此，倡导"温柔敦厚"的"诗教"而反对王士禛的赵执信在其所著《谈龙录》中曾把此篇作为王诗的代表大加挞伐[①]。承认其基于个人与群体（以皇帝为代表的）的关系而产生的感情，而完全否定其基于私生活的喜怒哀乐。至于说逐臣去国时所写的诗，其悲哀程度也不应超过王士禛的这一首，那却只不过反映了时代的严酷或可悲。关于赵执信，在下一章中将作进一步的介绍。

三、以纳兰性德为代表的清初词人

清初词人众多，诗人吴伟业、王士禛等也多善于作词；而词人中最为杰出的，则为纳兰性德。以词擅名而在词坛上颇有影响者，尚有朱彝尊、陈维崧，二人均为纳兰性德的前辈。在他们的作品中，一面可以看到晚明文学崇尚感情、重视自我的传统，另一方面也可以看到这一特殊时代中较为普遍的悲哀色彩。

朱　彝　尊

朱彝尊（1629—1709），字锡鬯，号竹垞，别号小长芦钓师、金风亭长，秀水（今浙江嘉兴）人。出身名门，曾祖、祖父在晚明皆仕至高官。但到他成年时，家道已经中落。年方十七，入赘同乡冯氏为婿，且授徒里中。已而游历大江南北，在公卿门下当幕僚，与王士禛等文士交往，文名渐盛。康熙十八年（1679）以荐试博学鸿词科，授翰林院检讨，迁日讲起居注官。后因私带小胥入宫抄

① 参见本编第三章第一节。

书，被劾降级。之后虽一度官复原职，而最终仍被罢官。晚年居乡，专意学问，著述甚丰。其诗文词结集为《曝书亭集》行世，另辑有明诗总集《明诗综》和唐宋金元词总集《词综》。

朱彝尊在清初文坛上与王士禛齐名，世称"南朱北王"，这主要是就他的诗而言。他的诗总体上没有渔洋诗特有的那种伤感情怀，而时时透露出一种学究式的博雅，这跟作为诗人的朱氏同时为一笃实的经学家有密切的关联。在诗学旨趣上，朱彝尊崇尚唐诗，而鄙薄宋诗，对明代的前后七子颇加赞许。他早年所写的一部分作品，因此也颇有一些七子派的形貌，如七律《题南昌铁柱观》，用"阴洞蛟龙晴有气，虚堂神鬼昼无声"那样的别致意象摹写道观的神秘，即与李梦阳、何景明诸人的诗作不无相似之处。

朱彝尊现存诗作中，比较特殊的一首是五排《风怀二百韵》。该诗以二百韵四百句共两千字的超长篇幅，叙写了朱氏个人经历的一次刻骨铭心的婚外恋情。诗中的女主人公，据考即朱氏的妻妹。从结构上看，此诗从诗人自身入赘，与女主人公初识，写到对方的两次不成功的婚姻，与双方在避乱的特殊遭际中渐生感情，最终突破礼教樊篱，频频幽会，及至天各一方，女主人公不幸病故。这种大胆的恋爱诗，可说是晚明文学传统的继续；但由于作者在诗中有意无意地以炫耀的姿态运用了大量的典故（有不少还是僻典）与不常用的字，这一本应感人的诗篇整体上被一层厚厚的学问所笼罩，终于未能绽放出它本可具有的光彩。

从感情的流畅表达与这种表达同时具备较佳的文学形式方面说，朱彝尊的词，要较他的诗更出色一些。朱氏词收入《曝书亭集》者，依其类别分为《江湖载酒集》、《静志居琴趣》、《茶烟阁体物集》、《蕃锦集》四个部分。其中前二集为普通的抒情之作，《静志居琴趣》还被某些学者视为《风怀》诗的注脚①，以其中颇多艳词。《茶烟阁体物集》则专收咏物词，《蕃锦集》乃集唐人诗句为词者。

朱彝尊词中的较好作品，是写恋情和身世之感动；其动人之处，在于渗透篇中的悲哀情绪。如下引的三首：

泪眼注，临当去，此时欲住已难住。下楼复上楼，楼头风吹雨。风吹雨，草草离人语。（《一叶落》）

黄芦红蓼白蘋洲，一水东西南北流。旧日秋孃尚在不？石桥头，柳外斜阳花外楼。（《忆王孙》）

横街南巷，记钿车小小、翠帘徐揭。绿酒分曹人散后，心事低徊潜说。

---

① 见冒广生《小三吾亭词话》卷三《竹垞静志居琴趣》，《词话丛编》，唐圭璋编，中华书局1986年版，页4711。

> 莲子湖头，枇杷花下，绾就同心结。明珠未斛，朔风千里催别。　　同是沦落天涯，青青柳色，争忍先攀折。红浪香温围夜玉，堕我怀中明月。暮雨空归，秋河不动，纠箭丁丁咽。十年一梦，鬓丝今已如雪。（《百字令·偶忆》）

这三首都没有朱氏诗作中那种浓烈的学究气息。前两首以简单直白的语言，描绘正在经历感情冲击或追忆往昔情感的词人内心的活动，并且均能将自然景物自然地引入小词中，有一种别致的逸趣。第三首把恋情与身世之感结合起来，写自己与恋人同样"沦落天涯"，这爱情本身就充满了苦涩，虽然同时也就更是一种灵魂的契合而不仅是情欲的体现（所谓"青青柳色，争忍先攀折"）；而最后他与她终于离别了，接下来又是十年漂流，人也渐渐老去。词的最后几句，写别离后的悲痛，回忆往事时的凄凉，都颇为感人。

即使在全部用唐人诗句集成词篇的《蕃锦集》中，也不乏这样的感情深厚之作。试看下面这首《临江仙·汾阳客感》：

> 无限塞鸿飞不度，太行山碍并州。白云一片去悠悠。饥乌啼旧垒，古木带高秋。　　永夜角声悲自语，思乡望月登楼。离肠百结解无由，诗题青玉案，泪满黑貂裘。

此词整体上有明确的感情表达，结构也较自然，词末还有一个小高潮。虽还谈不上有震撼人心的力量，末二句中的"青玉案"、"黑貂裘"又不免过于华丽，与整首词的气氛不协调。但就大体来说，仍能使人感到作者的悲怅，其中所蕴含的，既有思乡之情，也有身世之感；后者是由"永夜角声悲自语"一句透露的，那间接折射出时世的动乱和作者壮志难酬的悲哀。

值得注意的是：此词是作者分别从十位唐代诗人的诗集中挑选出一句，加以组织而成的——上片五句依次为李益、白居易、张若虚、沈佺期、刘长卿的诗句，下片五句依次是杜甫、魏扶、鱼玄机、高适、李白。这一种集句的方法在我国由来已久；由于必须迁就前人的成句，束缚太大，本难写出好的作品（此词之出现"青玉案"、"黑貂裘"那样的字眼，其故也就在此），也不宜提倡，但此词却还能在某种程度上给人以感动，这除了作者的博学善采之外，就因作者确实具有这样的感情，在面对此类景色时也确有这样的感受。

不过，在上引的几首词中，不但《临江仙》存在着前述的缺陷，那《百字令》中的"红浪香温围夜玉，堕我怀中明月"，也给人以"隔雾看花"（借用《人间词话》中语）之感，只能使人猜测到是作者正在与其情人热恋之际，她却突然离去了（大概是被迫的）。由于对其遭遇还需猜测，自然也就难于体会作者的感情了。因此，这两句实是作者的败笔。这是朱彝尊在词中追求"清空"、"醇雅"之

境的结果。朱氏论词，颇崇南宋，而南宋诸家之中，又特别推崇姜夔、张炎二家，其所辑《词综》在"发凡"中称"姜尧章氏最为杰出"，且将白石词现存者几乎全部收录，又其《解佩令·自题词集》自谓"不师秦七，不师黄九。倚新声，玉田差近"，即是明证。姜、张二家词以"清空"、"骚雅"为风格的标志，因此，上引的朱彝尊几首词都有"清空"、"醇雅"之姿(那也可说是他的词作的基本风格)，而且当他感到某些情景如果直接表现就违背"清空"、"醇雅"的要求时，就故意隐约其词了，而这也就损害了作品的感人力量。

总之，朱彝尊敢于大胆地写自己的恋情，不但在词中写，而且在诗里写，这是晚明文学新思潮的传统，其词中的悲哀情绪则与时代的特征相关连；但他的诗大量运用典故，于词提倡"清空"、"醇雅"，却已离开了晚明"直抒性灵"的"直抒"之旨了。

朱彝尊倡导的词学宗旨与其创作上形成的特殊风格，在清初颇有追随者，其中尤以浙籍文士居多，文学史上因有诗坛"浙派"及词坛"浙西词派"之称，后者以龚翔麟选辑的包括朱彝尊、李良年、李符、沈皞日、沈岸登及龚氏本人之作在内的《浙西六家词》一书的流行，尤负盛名。但以曝书亭词为代表的浙西词，由于提倡"清空"、"醇雅"而造成的内容表达上的缺陷，在朱氏之后的诸家创作中也越来越成为清词普遍存在的一种明显的不足。发展到清代中叶，与之相对的以提倡词应有"寄托"为全旨的常州词派便取代了浙派的地位。

陈　维　崧

陈维崧(1625—1682)，字其年，号迦陵，宜兴(今属江苏)人。明亡时年方二十，因其父陈贞慧本为复社中人，而以气节著称，所以他年轻时交往的朋辈，亦多为明遗民及其子弟。但到康熙十八年(1679)，他还是去应了博学鸿词科的考试，中式后授职为翰林院检讨，又参与《明史》的纂修。有《迦陵文集》、《迦陵俪体文集》、《湖海楼诗集》、《迦陵词全集》。

陈维崧外貌粗豪，胡须满脸，性格外向，精力充沛。在文学上他诗词文兼长，文中又既能写古文，还擅作骈文；至诸体中最擅长的，则是词。他"中年始学为诗余"(陈宗石《迦陵词跋》)。而所作词现存多达四百余调，一千六百余首。从数量上看，堪称前无古人，后无来者。他几乎试遍了到清初为止词坛上出现的所有词调，某些同调词，他还尝试了它们的不同体制，如《河传》一调，在《迦陵词全集》中即有十二种体制不同的作品。就词的篇幅而言，陈维崧对长调似乎有特别的偏好，他现存一千六百余首词作中，长调即占了九百多首；而长调中的某些词牌，在他的笔下又一再重复，如《满江红》一调，他写了九十六首；《念奴娇》一调，他作了一百零八首；而《贺新郎》一调，竟高达一百三十五

首。数量、形制与篇幅的繁夥，自然使得陈维崧的词作在总体上显现出较以往词家词作更为斑斓复杂的外貌。事实上陈氏本人在许多场合，也已将填词视为跟作诗同样的创作活动，而将不少原本由诗来担当的题材写人词作中。另一方面，陈氏的词和前此宋明诸家词相比，也有了某些明显的形式差异。这种差异就积极的一面说，是迦陵词中出现了一些带有曲的韵味的作品，一定程度上拓展了传统词作的表现空间，像《探春令・试灯夜对雪》的上片："六街料理做元宵，奈雪儿偏下。小鹦哥隔着鞦韆架，将六出花轻骂。"俨然是一派曲的风致。而这种差异由消极的一面看，则是迦陵词里出现了不少以文为词的粗率之作，将本已区分的词文界限再度模糊，如《沁园春・题王山长小像》起首云："已卯之秋，余甫成童，流观简编，见诸省贤书，楚材最妙。"这样的句子读来已了无词的韵味。不过不论是积极的还是消极的方面，迦陵词之所以有此不同以往词的特征，均是陈维崧大胆探索的结果。

从文学史的角度论，迦陵词中历来最受注目的，是其间透露出的作者飞扬不羁的气概；而其中正蕴含着一种张扬自我的精神。试看下面这首《醉落魄・咏鹰》：

> 寒山几堵，风低削碎中原路，秋空一碧无今古。醉袒貂裘，略记寻呼处。　　男儿身手和谁赌？老来猛气还轩举。人间多少闲狐兔？月黑沙黄，此际偏思汝。

虽然词题上写的是"咏鹰"，而词中实际所咏赞的，是一位年虽迟暮、心犹壮烈的志士——词人自己。他所处的环境，不免令人感到有些凄凉，那万里无云的晴空之下，寒山与秋风映衬的，仅有已经中酒沉醉了的志士的孤独身影。但是在词的下片，作者却以一种"声色俱厉"（陈廷焯《白雨斋词话》评此词语）的笔调，转瞬间即营造出一份英雄的兀傲之气，表现了他决不向限制自己的环境屈服，而要与"人间狐兔"搏战到底的决心，使自我得到了比较完美的呈现。

迦陵词中另一具有文学史意义的特征，是其时时显露的悲愤情怀。如《踏莎行・冬夜不寐》：

> 旧恨如丝，新寒似水，两般都着人心里。五更刁斗汴梁城，一天风雪成皋垒。　　古寺钟生，邻墙月死，枕头攲遍如何是！半生孤愤酒难浇，挑灯且读《韩非子》。

作者在词中并未具体指认"旧恨"、"新寒"为何物，但词中叙写风雪五更之夜，自己辗转难以入眠的痛苦，皆由"半生孤愤"而来，词末又为读者下了一个《韩非子》（其中有《孤愤》之篇）的注脚，则我们大致可以猜测这里的"旧恨"、"新寒"，或与词人亲身经历的易代之恸有关。如果我们再注意到陈维崧的词里经

常提到"死"或类似于死亡的意象，像上引词中即有"邻墙月死"之语，而《采桑子·正月二十日从吴天石处获读纬云弟京邸春词因和其韵》起首又云："昨冬并说西樵死，送尽英雄，只剩衰翁，寒日西颓贯白虹。"则迦陵词里弥漫的这份悲愤之绪，与同时代王士禛诗、纳兰性德词中所流露的那份感伤悲凉是相通的。

可惜的是，这样的作品在陈维崧集子中并不多见；他的许多作品都失之粗率。

纳兰性德

纳兰性德(1655—1685)本名成德，以避皇太子保成名讳，改名性德；字容若，号楞伽山人。隶籍满洲正黄旗，是康熙时著名阁僚明珠的长子。年十七补诸生，次年参加顺天乡试，成举人。康熙十五年(1676)中进士，选授三等侍卫，后迁至一等。虽不得已而任武职，但终身嗜好艺文图籍。"其扈跸时，雕弓书卷，错杂左右。日则校猎，夜必读书，书声与他人鼾声相和"[①]。能诗擅文，尤长于填词。又精书画赏鉴。有《通志堂集》、《饮水词》。

纳兰性德是清王朝定鼎中原后成长起来的一代文学新人。他虽然身为满洲贵族的后代，而自幼所受的教育中，汉族传统文化教育占了相当的比重；他又是一个天性"爱闲"并自称"疏庸"的人[②]，曾赋诗云："吾本落拓人，无为自拘束。倜傥寄天地，樊笼非所欲。"(《拟古四十首》之三十九)但中进士后却被羁于其本不感兴趣的武职。敏感的心绪，失意的仕宦，使他"四顾复不适"(《杂诗七首》之三)，并比常人更痛切地感受到了个人与环境的冲突。在《拟古四十首》之二十六中，他塑造了一匹因被圈禁而深感灰心的"宛马"："宛马精权奇，欻从西极来。蹴踢不动尘，但见烟云开。天闲十万匹，对此皆凡材。倾都看龙种，选日登燕台。却瞻横门道，心与浮云灰。但受伏枥恩，何以异驽骀?"这与明初高启《寓感二十首》之十三从题旨到形式均颇为相近[③]，都是以马自喻，凸现了个人不愿受任何束缚的强烈愿望，以及因个性与环境相冲突而给个人生活造成的痛苦；不同的只是高启在诗中自比为志在丰草的驽马，而纳兰性德则将自己视为迥出群驽的"龙种"，字里行间流露出浓重的贵族气息。这自然是实际生活的隐喻，而那种令人窒息的实际生活，同时也使纳兰性德自然地将文学(尤其是词)视为一种充分泄露个人诸般情感的重要形式。他的词，因此成

---

① 徐乾学《通议大夫一等侍卫进士纳兰君墓志铭》(《纳兰词笺注·附录一》，张草纫笺注，上海古籍出版社2003年版)。

② 见上海图书馆编《词人纳兰容若手简》。

③ 参见本书本卷第六编第一章第一节《高启、刘基及其他》所引高启该诗及有关论述。

为清代前期文学中个性独具的一个存在。

纳兰性德的词最初以"侧帽词"为名，后来更名为"饮水词"，并以此名流传后世。"饮水"之名的出典，显然是禅家所谓的"如鱼饮水，冷暖自知"。他取以为词集之名，似寓含了个人深受环境压抑，与群体疏离，只能自我怜惜的意思。而就表现的内容与方式来看，饮水词最引人注目的地方，则是其无所不在的感伤气氛，与不择地而出的真率的个人情感流露。尽管一直过着裘马轻肥的贵族公子生活，但对于词人而言，生活本质上似乎是一种永远也无法摆脱凄苦、无奈甚至绝望的宿命式旅程，所以饮水词中出现频率最高的情绪性表白，竟是"凄凉"二字[1]；同时身处繁华之中的词人，艺术上又病态似地关注繁华零落一类的悲剧性场景[2]，并着意凸现这种繁华已逝背景下个人的不幸与悲怆。当已逝的繁华与饱经沧桑的人类历史相联系时，这种不幸与悲怆更具动人心魄的魅力。如著名的《蝶恋花·出塞》：

> 今古河山无定数。画角声中，牧马频来去。满目荒凉谁可语？西风吹老丹枫树。　　幽怨从前何处诉。铁马金戈，青冢黄昏路。一往情深深几许，深山夕照深秋雨。

词中描绘的，是词人出塞途中路过"青冢"也就是王昭君墓时所见所慨。上片景象弘阔，寥寥数语，即给人以历史的纵深感。但其硬质的语词间，已分明流露出饮水词特有的"凄凉"之绪；尤其是结束时的"西风吹老丹枫树"一句，于彤红似火的枫树上着一"老"字，且谓此种苍老源于西风的无情劲吹，即在热烈的景致之下蕴涵了无限的悲凉。下片着重回忆昭君出塞的历史情事，起句将幽怨无处可诉的情绪性反问劈空插入，个人被冷酷的历史现实抛弃的不幸与无奈，在上片所绘硬质画面的映衬下毕显无遗；接着用黄昏中隐约可见通向青冢的荒凉之路，来寓示金戈铁马的纷繁战争中女性的悲剧性命运，更为触目惊心；而最后两句"一往情深深几许，深山夕照深秋雨"，四个深字叠次呈现的，又是一种难以言说清楚的惆怅情怀。词从题材方面看似为一首咏史之作；但其着眼点与表现的重点，乃是个人的命运，这又与一般的咏史词有很大的区别。无情的历史与有情的个体间的尖锐冲突，在词中越到后来越得到充分的展示，而词人内心所向，全是同情具有悲剧性命运的个体一方，因此词的后半，历史

---

① 《饮水词》中出现"凄凉"一词的句子极多，如"知否小窗红烛，照人此夜凄凉"（《清平乐·忆梁汾》）、"水驿灯昏，关城月落，不算凄凉处"（《雨中花·送徐艺初归昆山》）、"一种晓寒残梦，凄凉毕竟因谁"（《清平乐·忆梁汾》）等等。

② 《饮水词》中有"马首望青山，零落繁华如此"（《好事近》）、"夜雨几番消瘦了，繁华如梦总无凭"（《浣溪沙》）、"眼底风光留不住"（《蝶恋花》）等句，即其例。

性的具象场景完全淡出，对悲怆之情的描绘占据了整个画面。

就表现感情的细腻、丰富与鲜活而言，饮水词可以说是再度回复到了北宋词的水准。在纳兰性德的笔下，虽然也不乏化用甚至套用前代名家词作境象、语句及文字的例子，但写得最出色的一些作品，都能语近天然，直道心迹。如下面这首《摊破浣溪沙》：

> 一霎灯前醉不醒，恨如春梦畏分明。澹月澹云窗外雨，一声声。人到情多情转薄，而今真个不多情。又听鹧鸪啼遍了，短长亭。

一段似有似无的感情，在灯前沉醉的词人内心激起了想分辨明晰又害怕明白结果的千般恼恨。此时窗外淡淡的云月，与传进屋里的点点雨声，都成了既可增加词人内心苦痛，又能冲淡、消解词人情感的无情之物。而痛苦到极点，有情也便转换成了无情。词人因此自我安慰道："而今真个不多情。"但是当鹧鸪的啼声再度传来时，他又进入了无法忘情的境界，那仿佛在说"行不得也哥哥"的鸟鸣，声声都似在召唤词人鸳梦重温。值得注意的是，词在整体上采用了一种不断对照、充满冲突的结构，以展示主人公的矛盾心绪：上下片结束时出现两种自然之声，即寓示了可以诱使词人或忘却旧情或重温旧情的不同内涵；而全词渐次呈现的主人公由情生恨，由恨去情，而后再恢复对情的憧憬的种种心态，又超越具体人事，而艺术地描画出了作为个体的人面对情感困境时都可能作出的复杂的心理反应。此外像《酒泉子》，着墨不多，却能写活一种心与物感又凄清异常的景致：

> 谢却荼蘼，一片月明如水。篆香消，犹未睡，早鸦啼。　　嫩寒无赖罗衣薄，休傍阑干角。最愁人，灯欲落，雁还飞。

词中表达的情感较之上引《摊破浣溪沙》所写更不明确，只是侧面描绘了词人因某种情绪困扰而无法入睡的情形。但因为其中连续营造了诸如月明如水、篆香渐灭、寒鸦早啼、灯火欲落等或具有逐步松弛感或具有持续紧张感的意象，两相交织，便颇为传神地烘托了情思绵绵不绝，又深感百无聊赖的人生孤独况味。至于从更深一层说，词中状摹的外在事物与内心不相和谐的场景，如人未睡而鸦早啼，将灭灯就寝而雁仍飞翔等等，则又可谓是词人擅长由个人与环境冲突的一面构思词境的另一佳例。

一般认为，饮水词中的优秀之作皆是令词，纳兰笔下的长调词作大都不甚成功[①]。但从文学充分表现个人情感的角度看，饮水词里的部分长调仍值得

① 《复堂词话》引周稚圭语云："容若长调多不协律，小令则格高韵远，极缠绵婉约之致。"又《越缦堂日记》亦谓饮水词"长调殊鲜合作"（《纳兰词笺注》附录二）。

重视。如悼亡题材《金缕曲·亡妇忌日有感》：

> 此恨何时已。滴空阶、寒更雨歇，葬花天气。三载悠悠魂梦杳，是梦久应醒矣。料也觉、人间无味。不及夜台尘土隔，冷清清、一片埋愁地。钗钿约，竟抛弃。　　重泉若有双鱼寄。好知他、年来苦乐，与谁相倚。我自终宵成转侧，忍听湘弦重理。待结个、他生知己。还怕两人都薄命，再缘悭、剩月零风里。清泪尽，纸灰起。

如果将此词与苏轼的《江城子(十年生死两茫茫)》相比，其情感表达的深度超越了东坡词，是十分明显的。因为妻子的离去，使词人痛感"人间无味"；因为妻子长眠地下，便为其在九泉与谁同甘共苦而思念不已，终宵难眠；甚至连来生再结姻缘，又怕双方薄命，重为对方带来悲痛也都想到了。这些描绘人生无常、生命脆弱，以及爱情易受命运捉弄、人世伤害的细节，是苏轼所没有表现或不愿表现的。而也正因此，纳兰性德的这首长调尽管不能避免前人从词律等方面发出的责难，其在文学史尤其是词史上仍具有重要地位。

王国维在《人间词话》中，曾称赞纳兰性德"以自然之眼观物，以自然之舌言情"，"北宋以来，一人而已"。如果考虑到词自南宋中期以后即走上了典雅、繁复甚至晦涩的路径，本以直观地展现人的情感见长的这一文学样式，逐渐习惯于将情感包裹在复杂的文辞与结构之中，则饮水词的出现，的确是使词重新回到了充分而真率地表情的正途。另一方面，正如陈维崧所云："饮水词哀感顽艳，得南唐二主之遗。"(见冯金伯辑《词苑萃编》引)纳兰性德在运用词的样式，抒写个体因受环境压抑而不得身心自由，只能以悲哀的文字舒泄一腔怨愁方面，又上承李璟、李煜词的传统。这就意味着纳兰性德词之所以取得如此的成就，除了其非汉族的特殊身份及经历外，也由于其对汉族文化中与他的词的这种特色相通的成分的吸取。而就后一点言，则除了对李璟、李煜词的继承以外，当时社会的文化氛围——晚明思潮的遗风和在汉族士大夫中较普遍存在的悲哀情绪——自也不会不对他产生影响。

总之，正是在这种种复杂因素的交叉作用下，纳兰性德才能将这种对人生的悲苦心境的艺术化呈现，提高到了一种前所未有的强烈程度；前此还从未有人将人生的失意情感描绘得如此凄凉与悲苦①。这在中国近世文学的发展历程中具有特殊的意义，显示了人的个体意识在一个新的更深层次上的觉醒。

---

① 北宋晏幾道、秦观等人的词中也颇不乏表现人生失意情感之处，但其呈现的基调，是深切的惆怅，因而失意之中，尚有些许因回忆而生的安慰。纳兰词中则几乎看不到这种安慰，因此其中的失意之绪传达给读者的，是一种个人已深感绝望的凄凉。

而就影响的一面说，饮水词的意义实不仅是复古式的重现宋词重情话语，而更在于以一种特有的感伤情怀，吸引后来更宽泛范围内的诸体文学，共同关注更为个人化的个体情感失落、个体与群体的冲突或疏离等非政治性的悲剧话题。《红楼梦》里的贾宝玉虽然不是如旧红学家所说的就是纳兰性德，但《红楼梦》所具有的那种重视悲剧氛围营造的表现形式，从文学史上看，却不能说与饮水词毫无关联。

第二节 散 文

从顺治时期到康熙前期，在属于文学范畴的散文领域大抵有两种倾向。一种是继续晚明小品的传统，其代表作家为张岱与廖燕；另一种是向唐宋古文的传统回归，其代表作家为魏禧、侯方域与汪琬，被称为"清初三大家"。张岱、廖燕在清初文坛上的影响都较侯、魏、汪为小，何况张岱的散文又只是过去时代的回音；所以，在张、廖以后，晚明小品的流风余韵就消歇了。与此相反，向唐宋古文传统回归这一派的声势却越来越大，终于推衍成为桐城派而在文坛取得了统治地位。而且，在侯、魏、汪三人身上都还多少有一些晚明散文抒写性灵的痕迹，在推衍成为桐城派后，这样的痕迹也消失了。

一、张 岱

在清初，有许多善写小品文的作家是由明入清的。他们受过晚明精神的洗礼，因而在其作品中可以见到晚明小品的流风余韵。其中最突出的是张岱(1597—1679)。张岱诗文兼擅，而尤以小品文为世所称。因其小品大抵作于明亡以后，所以我们将其置于本章来介绍。他字宗子，一字石公，别号陶庵。出身世家，但在明亡前未曾入仕。家仅中产，而贪图享乐，生活奢侈。清兵南下，张岱曾参加抗清军事活动，受南明政权的将军之职①，既而"国破家亡"，遂"批发入山"(《〈陶庵梦忆〉序》)。晚年贫困不堪，而著书不辍。有《石匮书》、《琅嬛文集》、《陶庵梦忆》、《西湖梦寻》等，大抵作于明亡以后。但其小品所描绘的，不但多是他个人在明末的生活，而且主要反映他在当时的心境。

---

① 张岱《自为墓志铭》叙述生平曰："常自评之，有七不可解：……以书生而践戎马之场，以将军而翻文章之府，如此则文武错矣，不可解三。"知其曾履战场，且受将军之职，后又转而以著述为业。同篇的"铭"又有"老廉颇，战涿鹿"语，知其上战场时业已年迈；当是在晚年曾参与抗清军事活动。

张岱的创作精神，是不隐讳，不虚饰，写出真实的自我。其《自题小像》说："功名邪落空，富贵邪如梦，忠臣邪怕痛，锄头邪怕重，著书二十年邪而仅堪覆瓮。之人邪有用没用？"寥寥数语，而自有真实的张岱在。写自己尚且如此，写别的当然更不肯昧着良心，胡捧瞎骂。这就是其小品文首先值得重视之处。

他的小品文中，凡涉及晚年处境的，多苍凉凄恻。既含家国之感，也有对人生的悲叹。但忆及早年情状的，则颇能显示生活的——自然的和人间的——美，虽然也不无对生活的艰辛的悲叹。一般说来，其小品的主导倾向仍是对人生的热情；其所以有浮生若梦的悲慨，实出于对人生的留恋，而不是对人生的勘破。

现先介绍上述第一类作品。从其现存小品来看，此类较少。最被称道的，有《〈陶庵梦忆〉序》、《〈西湖梦寻〉序》、《自为墓志铭》等。《〈陶庵梦忆〉序》的后半尤能体现他的悲感与执着相互渗透的特色。

> 鸡鸣枕上，夜气方回。因想余生平，繁华靡丽，过眼皆空，五十年来，总成一梦。今当黍熟黄粱，车旋蚁穴，当作如何消受？遥思往事，忆即书之，持向佛前，一一忏悔。不次岁月，异年谱也；不分门类，别《志林》也。偶拈一则，如游旧径，如见故人，城郭人民，翻用自喜。真所谓痴人前不得说梦矣。
>
> ……余今大梦将寤，犹事雕虫，又是一番梦呓。因叹慧业文人，名心难化，政如邯郸梦断，漏尽钟鸣，卢生遗表，犹思摹搨二王，以流传后世。则其名根一点，坚固如佛家舍利，劫火猛烈，犹烧之不失也。

既已觉悟到人生如梦，往事仅堪供忏悔之用，而又对它们无限留恋，"城郭人民，翻用自喜"，然则终身永无解脱之日。"黍熟黄粱"，只能益增悲感。所以，他的"名心难化"而"犹事雕虫"，也无非是想后世人士知道有这么一个人物和如许梦境而已。这样的文字，虽然渗透着绝望的感伤，却又伴随着深沉的眷恋。其感人之力，正缘于此。

后一类小品，集中在《陶庵梦忆》、《西湖梦寻》二书内。其长处在善于发现生活中的美，也即人生的值得留恋处，并以灵动之笔加以描摹。其尤值得注意者，是那些带有世俗性的部分。例如，从六朝的山水文学直到苏轼的《前赤壁赋》乃至元末李孝光的游记，所写的均是士大夫心目中的美；袁宏道、张岱等人的小品开始注意城市生活所形成的热烈的美，这在中国的文章史上是很值得重视的现象（在诗歌史上，这种现象开始得更早，至少可以上推到柳永的词）。张岱在这方面的作品不少，如《扬州清明》、《绍兴灯景》等；至其《虎丘中秋夜》则把富丽的美与艺术的美相结合，别有情趣，可与袁宏道的《虎丘》后先辉映：

虎丘八月半，土著流寓、士夫眷属、女乐声伎、曲中名妓戏婆、民间少妇好女、崽子娈童及游冶恶少、清客帮闲、傒僮走空之辈，无不鳞集。自生公台、千人石、鹤涧、剑池、申文定祠，下至试剑石、一二山门，皆铺毾席地坐，登高望之，如雁落平沙，霞铺江上。

天暝月上，鼓吹百十处，大吹大擂，十番铙钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。更定，鼓铙渐歇，丝管繁兴，杂以歌唱，皆"锦帆开澄湖万顷"同场大曲。蹲踏和锣、丝竹肉声，不辨拍煞。更深，人渐散去，士夫眷属皆下船水嬉。席席征歌，人人献技。南北杂之，管弦迭奏，听者方辨句字，藻鉴随之。

二鼓人静，悉屏管弦，洞箫一缕，哀涩清绵与肉相引。尚存三四，迭更为之。

三鼓，月孤气肃，人皆寂阒，不杂蚊虻。一夫登场，高坐石上，不箫不拍，声出如丝，裂石穿云，串度抑扬，一字一刻。听者寻入针芥，心血为枯，不敢击节，惟有点头。然此时雁比而坐者，犹存百十人焉。使非苏州，焉讨识者？

在这里他写了两种美：世俗欣赏的和只有识者能够领略的。他对二者都加以赞叹，并都写得极其令人神往。这样的审美情趣，与五四后的知识分子已有相通之处。

当然，由于明末的江浙一带在繁盛的背面已存在着社会危机的朕兆，何况张岱的这些小品又是经历了沧桑之变以后的追忆，自然会有某种反思的成分，因而有时也接触到令人悲叹的一面。如《二十四桥风月》写扬州邗沟——妓女集中地——的情况说，该地除名妓外，普通妓女"可五六百人"，每日傍晚"倚徙盘礴于茶馆酒肆之前"以候客，但最后总有二三十人剩下。"沉沉二漏，灯烛将烬，茶馆黑魆无人声。茶博士不好请出，惟作呵欠，而诸妓醵钱向茶博士买烛寸许，以待迟客。或发娇声唱《劈破玉》等小词，或自相谑浪嘻笑，故作热闹以乱时候，然笑言哑哑声中，渐带凄楚。夜分不得不去，悄然暗摸如鬼，见老鸨，受饿、受笞，俱不可知矣。"读来令人凄然。至如《西湖香市》一篇，在极写香市之盛后，却以如下一段文字作结：

崇祯庚辰三月，昭庆寺火。是岁及辛巳、壬午洊饥，民强半饿死。壬午虏鲠山东，香客断绝，无有至者，市遂废。辛巳夏，余在西湖，但见城中饿殍舁出，扛挽相属。时杭州刘太守梦谦，汴梁人，乡里抽丰者，多寓西湖，日以民词馈送。有轻薄子改古诗诮之曰："山不青山楼不楼，西湖歌舞一时休。暖风吹得死人臭，还把杭州送汴州。"可作西湖实录。

虽是寥寥数笔，却已较清楚地显示出政治的腐败与社会基础的薄弱；而细心的读者也不难体会出作者内心的悲痛。

除此以外，张岱小品中还有不少写士大夫情趣的，如《西湖七月半》、《湖心亭看雪》等，大抵清新可喜。也有具讽刺性的作品，颇见匠心。如《孔庙桧》，一开头就是："己巳，至曲阜，谒孔庙，买门者门以入。宫墙上有楼耸出，扁曰'梁山伯祝英台读书处'。骇异之。"结尾为："孔家人曰：'天下只三家人家，我家与江西张，凤阳朱而已。江西张，道士气；凤阳朱，暴发人家，小家气。"首尾对照，当时"孔家人"的气质如绘。

不过，张岱的小品文虽没有丧失自我，却已在尽量调整自我与社会规范的关系，连王思任、曹学佺小品所具有的放言高论的锐气也失去了。何况他的这些小品文就总体而论，乃是过去时代的回音。

张岱以外，还有很多由明入清的小品文作家，其与张岱的文章在精神上存在相通之处的，则为叶绍袁和余怀。

叶绍袁（1589—1648）字仲韶，号天寥道人，吴江人，天启进士，官工部主事，辞归。其妻子与子女皆能诗文，家庭中文艺气氛浓厚。顺治二年清兵下江南后，弃家为僧。著有《甲行日注》等。

《甲行日注》是日记体的作品，从其因清兵下江南而离家逃遁之日开始。今引两则于下：

> 二十七日，丙午。雨。晓起理装。家人辈至庵中拜别，余曰："此行也，若幸中兴有期，则归来相见亦有日。不然，从此永诀矣。两幼主室家之好未完（倌、倕未婚），岂不痛心。然留之事虏，必不可，我亦无可奈何耳，三孙不及见其长大，幸为我善视之。踞湖山先垅松楸，幸念之毋忘。闻虏令遁不降者，籍入。不腆数亩与环堵之室，不暇计矣。顾夫人、公子，向受钱唐公之托，今亦有愧九原，当令善返昆山耳。诸妇女可寄西方尼庵，汝辈但为谋其糊口者，俾无冻馁以死，感且不朽"。家人皆伏地哭，余亦泣。登舟，二兄幼舆、叔秀侄来送；侄孙舒胤亦来，时年十五，泪潸潸不止矣。既发，冒雨至栖真寺即香上人简庵。夜，可生上人为祝发焉。即此后，或有黄冠故乡之思，但恐彭泽田园，门非五柳，辽东归鹤，华表无依耳。
> ……
>
> （八月）十六日，乙丑。阴。天色萧疏催冷，凄况郁人。吴山多生灵芝，王荆公云："神奇之产，销藏委翳于蒿藜榛莽之间。而山农野老，不复知为瑞也，岂不然哉？"因思风庐旁，得更结一茅，名百芝草堂，佛书棕具，足了暮年。而乱离之世，力艰衣食，亡妇儿女，亦未有蓬颗之蔽焉，安从余力及此？书之以识我之意也。

第一节所记，是离家出逃时的情状，以简谈的文字写离别的惨痛和对未来的忧惧，自然真率，而给人以强烈的震动。第二则所记，则为出逃次年的八月间事，最悲痛的时间已经过去。虽内心仍甚黯淡，而已萌发了对闲适生活的追求，想盖"芝草堂"了；对此种文人积习，作者也毫不掩饰。所以这两则的气氛虽不尽相同，但都有真实的自我在。

余怀(1616—1695)，字澹心，号曼翁，莆田(今福建莆田东南)人，长期侨居南京，一生未仕，而文名籍甚。有《板桥杂记》，专记明末南京旧院(妓院)情状，为众多名妓写小传，对她们的才艺和美丽多所赞扬。今引该书序文的一部分于下：

> 余生也晚，不及见南部之烟花，宜春之子弟，而犹幸少长承平之世，偶为北里之游。长板桥边，一吟一咏，顾盼自雄。所作歌诗，传诵诸姬之口。楚润相看，态娟互引，余亦自诩为平安杜书记也。
>
> 鼎革以来，时移物换。十年旧梦，依约扬州；一片欢场，鞠为茂草。红牙碧串，妙舞清歌，不可得而闻也；洞房绮疏，湘帘绣幕，不可得而见也；名花瑶草，锦瑟犀毗，不可得而赏也。间亦过之，蒿藜满眼；楼馆劫灰，美人尘土。盛衰感慨，岂复有过此者乎？
>
> 郁志未伸，俄逢丧乱。静思陈事，返念无因。聊记见闻，用编汗简。效东京梦华之录，标崖公蚬斗之名，岂徒狭邪之是述，艳冶之是传也哉？

二、廖　燕

廖燕(1644—1705)，原名燕生，后改名燕，字人也，号柴舟，韶州曲江(今广东韶关市郊)人。康熙初入县学，晚年弃去。曾为塾师、幕僚。有《二十七松堂集》。

廖燕受晚明进步思潮影响，敢于独立思考。他不仅反对封建统治者的愚民政策，把以八股取士的制度作为与秦始皇的焚书同样性质的措施，而且把《诗》、《书》也作为愚民的工具。

他的散文以讽刺见长，在犀利的剖析中隐寓着强烈的感情。但也有清新隽永的。后者显为晚明小品的继续，前者则更能显示其个人的特色。

前一类散文可以《明太祖论》为代表。通过对统治阶级愚民政策和专制独裁的批判，流露出内心的极度愤懑。在这以前，我国已有貌似论说文而实则蕴含并抒发情感的作品(参见袁宏道《答林下先生》、《兰亭记》等作品分析部分)，《明太祖论》是其进一步的发展。

> 天下可智不可愚，而治天下可愚不可知。使天下皆知而无愚，而天下

不胜其乱矣。

盖智者动之物而扰事之具也。昔人云:"天下本无事,庸人扰之耳。"夫庸人乌能扰天下哉?扰天下者,皆具智勇凶杰卓越之材。使其有才而不得展,则必溃裂四出,小者为盗,大者谋逆,自古已然矣。惟圣人知其然,而惟以术愚之,使天下皆安于吾术,虽极智勇凶杰之辈皆潜消默夺而不知其所以然,而后天下相安于无事。故吾以为明太祖以制义取士与秦焚书之术无异,特明巧而秦拙耳;其欲愚天下之心则一也。

秦始皇以狙诈得天下,欲传之万世,以为乱天下者皆智谋之士,而欲愚之,而不得其术。以为可以发其智谋者无如书,于是焚之以绝其源。其术未尝不善也,而不知所以用其术,不数年而天下已亡。天下皆咎其术之不善,不知非术之过也。且彼乌知《诗》、《书》之愚天下更甚也哉!《诗》、《书》者为聪明才辨之所自出,而亦为耗其聪明才辨之具;况吾有爵禄以持其后。后有所图而前有所耗,人日腐其心以趋吾法,不知为法所愚。天下之人无不尽愚于法之中,而吾可高拱而无为矣,尚安事焚之而杀之也哉?明太祖是也。

自汉、唐、宋历代以来,皆以文取士,而有善有不善。得其法者惟明为然。明制:士惟习四子书,兼通一经,试以八股,号为制义,中式者录之。士以为爵禄所在,日夜竭精敝神以攻其业。自《四书》、一经外,咸束高阁,虽图史满前,皆不暇目,以为妨吾之所为,于是天下之书不焚而自焚矣。非焚也,人不复读,与焚书无异也。焚书者欲天下之愚,而人卒不愚,又得恶名。此不焚而人自不暇读。他日爵禄已得,虽稍有涉猎之者,然皆志得意满,无复他及;不然,其不遇者亦已颓然就老矣,尚欲何为哉?

故书不可焚,亦不必焚。彼汉高、楚项所读何书?而行兵举事俱可为万世法。《诗》、《书》岂教人智者哉?亦人之智可为《诗》、《书》耳。使人无所耗其聪明,虽无一字可读,而人心之"诗"、"书"原自不泯。且人之情,图史满前,则目饱而心足;而无书可读,则日事其智巧,故其为计更深而心中之"诗"、"书"更简捷而易用也,秦之事可鉴已。故曰明巧而秦拙也。

孔子曰:"民可使由之,不可使知之。"夫治天下者一人而已,其余皆臣与民而听治于一人者也。使天下皆安心而听治于一人,而天下固已极治矣,尚安事使其知之而得以议吾之政令也哉?故虽以明之制百世不易可也。(《明太祖论》)

文中似乎处处都在赞扬八股取士制度与愚民政策,其实都是尖刻的讽刺。因为文章一开始就已说明;"天下可智不可愚。"要使天下成为美好而合理的天下,那就必须使天下人都聪明而不愚蠢;只是为统治者的便于统治着想,那才

要使天下人都愚蠢。所以,愚民政策越执行得成功,天下就越糟糕,人民也就越痛苦;越是能导致愚民政策的成功的制度,也就越是罪恶的制度;越是能设计出高明的愚民措施的统治者,也就越是人民的公敌。自然,文中似乎也指出了"天下皆智而无愚"的危害:"使其有才而不得展,则必溃裂四出,小者为盗,大者谋逆。"但是,一个合理的社会不就应该做到人尽其才吗?"有才而不得展"不正是重大的社会弊病吗?那么,推行愚民政策的结果,虽然可使"小者为盗,大者谋逆"的现象大为减少甚或绝迹,但不也就可以使"有才而不得展"的情况无限制地扩大和延续,甚至最后弄得大家都无才可展吗(龚自珍后来就在其《乙丙之际箸议第九》中深刻地揭露了这种无才可展的情况[①])?这正是一个社会的末路!

也正因此,本文对八股取士的制度和愚民政策的批判实在非常深刻,可说已达到了当时的最高水平。同时,作者也已接触到了最高统治者和天下民众的对立,对于提倡愚民之术的"圣人"和"民可使由之,不可使知之"的主张颇为不满。但是,他无法公然地表达这一切,只能以类似赞扬的形式,行嬉笑怒骂之实。而读者在阅读时,不仅震惊于其看问题的透彻和犀利,也为其强自抑制的满腔悲愤、字里行间所透露出来的敢于向社会挑战[②]的个性特色所深深感动。所以,文章虽似以议论为主,但基于其所呈现的热情和个性,仍是文学性的散文。如从文学的分类来看,与"五四"新文学中的鲁迅等人的杂文实属于同一类型;若从创作精神来看,也不无相通之处。晚明小品竟然能演化出这样的文章来,也正证明了晚明文学与"五四"新文学之间确实存在着某种联系。

至于廖燕之所以能有如此深刻的看法,自与晚明新思潮的影响有关。例如,他把天下士人按照统治者的要求,只以诵读《四书》、《五经》为事(对每个士人来说,则是诵读《五经》中的一经),视为"日腐其心",这实是李贽把《四书》等作为"道学之口实,假人之渊薮"(《童心说》)的传统的继续与发扬;他认为人如不读《诗》、《书》就能更好地发挥自己的聪明才智,也与李贽的"天生一人自有一人之用,不待取给于孔子而后足"(《答耿中丞》)的观点相通。自然,目前并无任何材料可以证明他读过李贽的这些著作,但必须在李贽这类观点在社会上扩大开来,对《四书》、《五经》的盲目崇拜和迷信已在一部分人中开始动摇,廖燕的这一类主张才有出现的可能。

廖燕散文中的清新隽永之作,大抵以身边琐事、日常感受为题材,娓娓而

---

① 参见本书第510页。

② 因为八股取士的制度不仅在明代执行,在清代也延续了下来。所以,这是由政府权力所长期推行、并为社会所长期承认和支持的制度。说这种制度是为了愚民、使人们"日腐其心",那其实也就是向社会挑战。

谈，简练生动，于情景真切或见解新颖中显出其个性特色。这些都是晚明小品的传统。现各引一篇为例：

> 己未春，予僦居城东隅。茅屋数椽，簷低于眉，稍昂首过之，则破其额。一巷深入，两墙夹身，而臂不得转。所见无非小者。屋侧有古井一环，甃狭浅，仅可供三四爨，天甫晴则已竭。井边有圃，虽稍展，然多瓦砾瘠瘦。蔬植其中，则短细、苦涩不可食；予每大嚼之不厌。巷口数家，为樵汲、艺圃与拾粪、卖菜傭所居。其家多小雏，大亦不至五六岁，时入嬉戏，或偷弄席上纸笔画眉频戏者，予颇任之。
>
> 门外有古槐一株，颇怪，时有翠衣集其上。旁有小石墩数块，客至则坐其下谈笑。客多乡市杂竖，所谈皆米盐菜豉，无有知肉食、大言者。予虽欲大言之，而客莫能听也。以故，凡笔之于文者皆称是。……（《小品自序》）
>
> 人非日，非月，非火，则不能见物。然以为可见者将在此三者邪？若使人无目，物亦不能见。以为可见者，又将在目耶？若使人无日、无月、无火，目又不能见，毕竟以何为见？目，附我者也；日、月与火又附目者也，是谓之以我见我。虽然，我复何在？《易》云："复，其见天地之心矣乎！"心者，我之谓也。请质之见亭主人，然乎否邪？（《见亭跋》）

前一篇写其贫居之状，历历如绘，而作者自己的精神面貌、尤其是他对肉食者的藐视，也寓于其中。后一篇虽似讨论人依靠什么以见物的问题，最终归为心；这在稍稍涉猎陆、王之说或佛家经典者，且为极平凡的答案；但接着的一句"心者，我之谓也"，不再作任何解释，余韵泠然，其中却蕴含着尊崇自我的激情。意谓"日、月与火"之类"附目"之物，实是依附我而存在的，"我"乃是天地万物的主宰。于此不再词费，正是让读者有充分的想像余地，也是哲学论文与文学散文的分界所在。至于他在这方面的真实思想，则可参看他的《三才说》。其中有这样的话："我生天地始生，我死天地亦死。我未生以前，不见有天地，虽谓之至此始生可也。我既死以后，亦不见有天地，虽谓之至此亦死可也。非但然也，亦且有我而后有天地，无我而亦无天地也；天地附我以见也。"这当然是标准的主观唯心主义的哲学，但在当时，却正是崇尚个体、强调个体的哲学基础。在廖燕逝世的一百余年以后，龚自珍倡导"众人之宰，非道非极，自名曰我"，也正是依据这样的哲学理论，但恐非得自廖燕[1]；这大概也就证明了：当历史发展到某一阶段，总会有某些类似的主张出现。

---

① 廖燕的文集流传甚少，没有任何证据证明龚自珍读过他的著作。

可惜的是：廖燕以后，中国的文学又出现了停滞乃至倒退。

三、"清初三大家"

与张岱直至廖燕一系的作品相对，在清初文学散文的领域还存在着以魏禧、侯方域、汪琬为代表的另一系，他们被称为"清初三大家"。关于此点，《四库全书》馆臣为汪琬《尧峰文钞》所作的提要说得颇为清楚：

> 古文一脉，自明代肤滥于七子，纤佻于三袁，至启祯而极敝。国初风气还淳，一时学者始复讲唐宋以来之矩矱，而琬与宁都魏禧、商丘侯方域称为最工，宋荦尝合刻其文以行世。然禧才杂纵横，未归于纯粹；方域体兼华藻，稍涉于浮夸；惟琬学术既深，轨辙复正，其言大抵原本《六经》，与二家迥别。其气体浩翰，疏通畅达，颇近南宋诸家，蹊迳亦略不同。庐陵、南丰固未易言，要之，接迹唐、归，无愧色也。

上面所叙述过的张岱等人不但是"三袁"一路，而且还从"启祯"而来，因而与"复讲唐宋以来之矩矱"的魏、侯、汪显然体现了两种很不相同的倾向。但就这三人而论，其情况也颇有差别，侯、汪二人则前期与后期又有变化；不过从总体来看，这三人都在把散文拉回到传统的唐宋古文的道路上去，其最终的结果是为桐城派的出现创造了条件。

魏禧(1624—1681)，字冰叔，江西宁都人。入清不仕，以气节自重。自居为明室遗民，而又颇与清朝官员交往。有《魏叔子集》。

魏禧于文章，主张以唐宋诸大家的"文章格调"为楷模。其《宗子发文集序》说："今夫文章，《六经》、《四书》而下，周秦诸子、两汉百家之书，于体无所不备，后之作者，不之此则之彼，而唐宋大家则又取其书之精者参和杂糅，镕铸古人以自成，其势必不可以更加。故自诸大家后，数百年间未有一人独创格调，出古人之外者。"这就是说，文章"格调"已尽于唐宋诸大家，后人无法再创新，只能跟随唐宋诸大家之后，亦步亦趋。所以，《四库》馆臣把他列入"复讲唐宋以来之矩矱"的队伍中，是很不错的。但是，魏禧倒也并不提倡全盘模仿唐宋"诸大家"的文章。紧接着上引的文字之后，魏禧这样写道：

> 然文章格调有尽，天下事理日出而不穷。识不高于庸众，事理不足关系天下国家之故，则虽有奇文，与左、史、韩、欧阳并立无二，亦可无作。古人具在，而吾徒似之，不过古人之再见，顾必多其篇牍以劳苦后世耳目，何为也？(《宗子发文集序》)

因此，他要求文章必须有古人文中所未见之"理"，但这又不能"取办临文之

顷”,必须平时蓄积。他说:“人生平耳目所见闻,身所经历,莫不有其所以然之理。虽市侩、优倡、大猾、逆贼之情状,灶婢、丐夫米盐凌杂鄙亵之故,必皆深思而谨识之,酝酿蓄积,沈浸而不轻发,及其有故临文,则大小浅深各以类触,沛乎若决陂池之不可御。”(同上)

照此看来,文章的能事,就在于以唐宋诸大家的“文章格调”写古人所未见之理。他认为文章所体现之“理”必须由自己体会而得,还多少有点尊重自我的意味,但他的这种理论对于文学性的散文已有很大危害:第一,文学性的散文首重在情,所写之景也必须以情为主干;把文章的内容仅仅归结为“理”——哪怕是体现于日常事物中的“理”,也就从根本上取消了文学性散文的本质特征。第二,文学性的散文固然可以写天下大事,但也不妨写身边的小小悲欢,魏禧却说“事理不足关系天下国家之故,则……可无作”,那又把文学性散文的创作道路堵塞了一大半,例如,袁宏道、张岱等人的许多优秀的小品文就都应被否定。第三,内容决定形式,元代以后所出现的许多社会现象和人们的思想感情已大异于唐、宋,岂能用唐宋诸大家的“文章格调”来表现?倘若硬要削足适履,其作品必然味同嚼蜡。

也正是基于自己的理论,魏禧所作多为论说文;其在文章的分类上可以属于文学散文的,也缺乏美感。在其后一类文章中较为人所知的,是《大铁椎传》,今即以该篇为例。

据作者自述,该篇中所记之事出于其所认识的陈子灿的叙述,是子灿与其同学高信之在宋将军处的见闻[1]:

> ……时座上有健啖客,貌甚寝。右胁夹大铁椎,重四五十斤,饮食、拱揖不暂去。柄铁,折叠环复如锁上练,引之长丈许。与人罕言语。语类楚声。扣其乡及姓字皆不答。既同寝,夜半,客曰:“吾去矣。”言讫不见。子灿见囱户皆闭,惊问信之。信之曰:“客初至,不冠不袜,以蓝手巾裹头,足缠白布,大铁椎外一物无所持,而腰多白金。吾与将军俱不敢问也。”子灿寐,而醒,客则鼾睡炕上矣。
>
> 一日辞宋将军,曰:“吾始闻汝名,以为豪。然皆不足用。吾去矣。”将军强留之,乃曰:“吾尝夺取诸响马物,不顺者辄击杀之。众魁请长其群,吾又不许。是以仇我。久居此,祸必及汝。今夜半,方期我决斗某所。”宋将军欣然曰:“吾骑马挟矢以助战。”客曰:“止!贼能且众。吾欲护汝,则不快吾意。”宋将军故自负,且欲观客所为,力请客。客不得已,与偕行。将至斗处,送将军登空堡上,曰:“但观之,慎弗声,令贼知汝也。”

[1] 据文中所述,“宋将军”并非真的将军,只是“人以其雄健,呼宋将军云”。

时鸡鸣月落，星光照旷野，百步见人。客驰下，吹觱篥数声。顷之，贼二十余骑四面集，步行负弓矢从者百许人。一贼提刀纵马奔客曰："奈何杀我兄？"言未毕，客呼曰："椎！"贼应声落马，马首尽裂。众贼环而进，客从容挥椎，人马四面仆地下，杀三十许人。

宋将军屏息观之，股栗欲堕。忽闻客大呼曰："吾去矣！"□地尘且起。黑烟滚滚，东向驰……去……后遂不复至。

由于以唐宋"诸大家"的"文章格调"为楷模，力求简古，全文只是交代了故事梗概，并无动人的描写。篇末附彭躬庵评语："若灭若没，疑城八面。须知是写钜鹿、昆阳、王铁枪笔法，不是传红线、聂隐娘局段。中有物在故。"但揆诸实际，此文不但不足以接迹《史记·项羽本纪》写巨鹿之战的那一段，与《后汉书》中写昆阳之战者也有很大的距离，不过是欧阳修《新五代史》中《死节传·王彦章传》的模仿而已。试看《后汉书·光武本纪》是怎样写光武在昆阳城下以数千兵士而大破王莽大臣于寻、王邑统率的百万大军的：

……诸将既经累捷，胆气益壮，无不一当百。光武乃与敢死者三千人；从城西水上冲其中坚。寻、邑阵乱，乘锐崩之，遂杀王寻。城中亦鼓譟而出。中外合执，震呼动天地。莽兵大溃，走者相腾践，奔殪百余里间。会大雷风，屋瓦皆飞，雨下如注，滍川盛溢。虎豹皆股战①，士卒争赴，溺死者以万数，水为不流。

两相比较，"大铁椎"之战群盗就只像是傀儡戏而已。但这也难怪，既以唐宋诸大家"文章格调"为楷模，心有所拘，又怎能写得如此的笔酣墨饱；虽然《后汉书》也不是文学性的作品。

彭躬庵的评语中，其值得注意的倒是"中有物在故"一句。此文在记述"大铁椎"事迹后，尚有魏禧的一段议论："子房得力士椎秦皇帝博狼沙中，大铁椎其人欤？天生异人，必有所用之。予读陈同甫《中兴遗传》，豪俊侠烈魁奇之士泯泯然不见功名于世者又何多也！"这其实是在暗示"大铁椎"为有志于"中兴"——"恢复明室"——的"异人"，有一天会做出像"椎秦皇帝博狼沙中"那样的大事来。接着魏禧又说："子灿遇大铁椎为壬寅岁②，视其貌当年三十，然则大铁椎今四十耳。"这又在暗示此类有奇才异能的反清复明志士尚在壮年，恢复之望尚未断绝。这大概就是"中有物在"的"物"，也就是魏禧之所谓"理"。这种"理"当然很有政治意义，但它并不能增加文章的感人程度；而由于文章并

① 指王莽军中的"虎豹"；据其上文记载，王莽军中有"虎豹犀象之属，以助威武"。

② 壬寅为康熙元年（1662），距明亡十九年。

不感人，作者在此文中的政治寄托对读者也就不可能产生什么鼓舞作用。

至于彭躬庵的所谓“疑城八面”，也属夸大之词：在理解了“大铁椎”的志士身份后，对于他的来找宋将军及忽然而去，也就没有什么可疑的了。倒是他的与子灿同寝，夜半忽然不见而“闼户皆闭”、其后又“鼾睡炕上”，好像有点神奇，但前人的小说——例如吴淑的《江淮异人录》——中早有类似的故事[①]，所以这并非魏禧的创意；而其文中糅杂小说家言，则是其文章还不如后来的桐城派“醇正”的方面之一。因为在明朝灭亡时，他已虚龄二十岁了，当时正是“古文一脉”至“启祯而极弊”之际，魏禧在这样的环境中接受教育，由幼年而进入成年，自然不可能不受其影响。

清初三大家中的另一家侯方域(1618—1655)，字朝宗，河南商丘人。父恂，曾官户部尚书，又是东林中人，方域自己为复社名士，与方以智、冒襄、陈贞慧合称四公子。清兵下江南后，归居乡里。曾致书友人吴伟业，劝阻其仕清。而他自己也曾于顺治八年应河南乡试，中副榜，有《壮悔堂集》。

侯方域虽年长于魏禧，但其早年“汩没于六朝”，对“韩欧苏”一路的文章不感兴趣，至顺治二年(1645)秋天从江南回到故乡，才发生重大转变，“大毁其向文，求所为韩、柳、欧、苏、曾、王诸公以几于司马迁者而肆力焉”(徐作肃《壮悔堂文集序》)，因此，他的“讲唐宋以来之矩矱”实在魏禧之后。《壮悔堂集》所收，也多为顺治二年以后所作。

侯方域的文学性散文，以《李姬传》最为著名。“李姬”指金陵歌妓李香，文中称其“侠而慧，略知书，能辨别士大夫贤否”，“少风调皎爽不群。十三岁从吴人周如松受歌玉茗堂四传奇，皆能尽其音节。尤工《琵琶》词，然不轻发也”。除此而外，通篇皆写其气节；实际上，说她“尤工《琵琶》词”云云，也是下文写其气节的伏线。

> 雪苑侯生(指侯方域自己。——引者)己卯来金陵，与相识。姬尝邀侯生为诗，而自歌以偿之。
>
> 初，皖人阮大铖者以阿附魏忠贤论城旦，屏居金陵，为清议所斥。阳羡陈贞慧、贵池吴应箕实首其事，持之力。大铖不得已，欲侯生为解之。乃假所善王将军，日载酒食与侯生游。姬曰：“王将军贫，非结客者。公子盍扣之?”侯生三问，将军乃屏人述大铖意。姬私语侯生曰：“妾少从假母

---

① 《江淮异人录》(卷上)载：成幼文留一书生共宿，“夜共话。成暂入内，反(当为“及”之误。——引者)复出，则失书生矣。外户皆闭，求之不见。少顷复至前曰：‘且来恶少年(指故事中的一个欺凌儿童的恶少年。——引者)，吾不能容，断其首来。’乃掷之于地。……书生于是长揖而去，重门皆锁闭，而失所在。

识阳羡君，其人有高义。闻吴君尤铮铮。今皆与公子善，奈何以阮公负至交乎？且以公子之世望，安事阮公？公子读万卷书，所见岂后于贱妾耶！”侯生大呼称善，醉而卧。王将军者殊怏怏，因辞去，不复通。

未几侯生下第，姬置酒桃叶渡，歌《琵琶》词以送之，曰：“公子才名文藻，雅不减中郎。中郎学不补行，今《琵琶》所传词固妄，然尝昵董卓，不可掩也。公子豪迈不羁，又失意，此去相见未可期，愿终自爱，无忘妾所歌《琵琶》词也。妾亦不复歌矣。”

侯生去后，而故开府田仰者以金三百锾邀姬一见，姬固却之。开府惭且怒，且有以中伤姬。姬叹曰：“田公宁异于阮公乎？吾向之所赞于侯公子者谓何？今乃利其金而赴之，是妾卖公子矣。”卒不往。

文中极力写李香的大义凛然而绝口不谈二人之间的感情。但细心的读者不免会产生疑问：李香并无向侯方域进行思想教育的义务，倘非对他情深爱重，因而生怕他行止有亏，何以要这样地诲人不倦？而且她只是个妓女，这些话一旦传之于外，必然会遭到阮大铖的打击报复，她又何以这样地不顾利害祸福？倘若她深爱侯方域，那么，在二人分别——而且是“相见未可期”的分别——之际，又何以不见离愁别绪、哀伤之意，连强自按抑、勉作欢颜的痕迹都没有？难道她真是“铁女人”，除了想爱人成为义烈男儿之外，毫无儿女情怀？尤为可笑的是，文中于二人的交往，仅说“侯生已卯来金陵，与相识。姬尝邀侯生为诗，而自歌以偿之”；但若仅此而已，那么王将军的“日载酒食与侯生游”，李香是怎么知道的？王将军与侯生的“屏人”之言，李香又怎能晓得，并向他“私语”劝阻[①]？所以，必须在“自歌以偿之”后，进一步交代二人在此后的情谊，文章才算得上叙事清楚，条理分明。侯方域的写作能力当然不至于低到连这样的要求也达不到，他不过是在有意回避其与李香的情侣关系而已。结果却使文中的李香成了温柔的说教者、“大义”的化身，而不是有血有肉的人；这样的作品很难感动读者。倘把它与吴伟业为卞玉京写的小传（《过锦树林玉京道人墓》诗所附）比较一下，就可以看到二者的工拙。吴传中的卞玉京只是一个普通的妓女，但她的美丽与才气给读者留下深刻的印象，她的悲惨身世更令人同情；侯传中的李香是被作为大义凛然的奇女子来写的，但却只像是侯方域的道德

① 倘若王将军“日载酒食与侯生游”，发生在李香“尝邀侯生为诗，而自歌以偿之”之后，那就必须侯生从此与李香往来甚密甚或留居院中，李香才能发现其与王将军的交往并加以劝阻；倘王将军与侯生交往发生在李香邀侯生为诗之前，那么，李香纵或由于某种偶然的原因当时已知道了侯、王的关系，并劝侯生叩问原因，但倘非此后侯、李往来密切，李香又怎能知道王将军向侯生“屏人”而述之词并向侯生“私语”？难道侯生会特地跑去向一个仅仅有一次个别交往的妓女汇报此事？

保姆(原来意义上的保姆,而不是女佣的代称),老在提醒他:“小心,前面是个坎,别摔跤!”因而不免有点滑稽。

这种差别的造成,主要在于吴伟业敢于表现其对卞玉京的真挚而深厚的感情,侯方域却连其与李香的情侣关系也要遮掩,把二人写成只是道义之交。作者既没有真诚而无畏的心,又怎能把令人感动的东西呈现于读者之前?

侯方域本来不是畏首畏尾的人,但在清兵南下、他归居乡里之后,为人为文都改变了。作《李姬传》已在弘光覆亡之后[1],其时他的文章“实宗乎昌黎、柳州、庐陵、眉山诸子”(徐邻唐《壮悔堂文集序》),自然不敢再有越轨的内容了。——与妓女的恋爱不但为正宗的道德所不容,也不见于“昌黎、柳州、庐陵、眉山诸子”的古文。在这些地方都可看出“复讲唐宋以来之矩矱”对文学性散文创作所起的实际作用。

不过,正因侯方域的转变始于顺治二年,其时他已虚龄二十八岁,而他死时又只虚龄三十七岁,不可能在短短十年间尽变积习,所以还会为妓女立传,而且在该文的开首写李香的假母李贞丽说:“贞丽有侠气,尝一夜博,输千金立尽,所交接皆当世豪杰……”显然含有赞扬之意,连一夜输千金似也被作为值得表彰之事,那却还是晚明小品的路子;所以侯方域的散文与“醇正”的标准还有些距离。

在“清初三大家”中真称得上“纯粹”的,正如《四库》馆臣在《尧峰文钞》的“提要”中所说,当推汪琬。汪琬(1624—1691)字苕文,长洲(今江苏苏州)人。顺治进士,由户部主事升刑部郎中,一度降职为北城兵马司指挥,再升户部主事。康熙时被推荐参加博学鸿词科考试,授翰林院编修。曾自编其作品为《钝翁类稿》六十二卷、《续稿》五十六卷,晚年又加删汰,定为《尧峰文钞》五十卷。换言之,在他看来,这五十卷以外的其他作品与他自己的文学标准——至少是他晚年的文学标准——还有不尽一致之处,或只是些可有可无之作;《尧峰文钞》才是其代表作的汇集。《四库》馆臣所称赞的,也就是这一部;《钝翁类稿、续稿》则为《四库全书》所未收。

汪琬于学推崇周、张、二程,尤其服膺朱熹,说是“使孔子之文逾数十传不坠,盖文公之力居多”;于文则推崇“韩、柳、欧阳、曾”,连王安石与苏氏父子都还不列入他的“文统”之内,这大概由于他认为“文者贯道之器”,而王、苏之文皆与这一要求存在距离之故[2]。《四库》馆臣称赞他“学术既深,轨辙复正”,确是不错的。但他也是在晚明度过其幼年并步入成年期的,受过晚明文化的熏

① 文中有“故开府田仰者以金三百锾邀姬一见”语。田仰为“开府”之官,参见徐鼒《小腆纪年》;此处称为“故开府”,当作于清兵渡江南下之后。

② 参见《尧峰文钞》卷二十九《王敬哉先生集序》。

陶。因而他早年所写的文章中虽没有离经叛道之作，但也还有些不无美感的文学性散文；在编《尧峰文钞》时却被删去了，想来是因为它们并非“贯道”之具。试以其游记为例。

其游记中可算是文学散文的为《游马驾山记》，除交代一些有关的事实（如“马驾山不载郡志，或又谓朱华山云”）外，不入议论，皆是写景。以下一段颇可见其所尚：

……前后梅花多至百许树，芗气蓊勃，落英繽翻，入其中者迷不知出。稍北折而上，望见山半累石数十，或偃或卬，小者可几，大者可席，盖《尔雅》所谓“磬”也。于是遂往，列坐其地，俯窥旁瞩，濛然皜然，曳若长练，凝若积雪，绵谷跨岭，无一非梅者。加又有微云弄白，轻烟缭青，左澄湖以为镜，右崇嶂以为屏，水天浩淼，苍翠错互，然则极邓尉、玄墓之观，孰有尚于兹山者耶？……

这类作品确实与“周、张、二程”之“道”不相干，被《尧峰文钞》删去可谓理所当然。该书收入的游记只一篇，那自是汪琬心目中的游记标本，它也真称得上“贯道之器”。今全引如下：

出宣武门横径菜市，穿委巷而南，得废地数亩，有胜国时民家故园在焉。予居京师十年，游其地者屡矣。最后偕二三子会饮于此，箕踞偃松之下，相羊杂花之间，予与二三子皆乐之。日中而往，及晡而后返。

予乃告二三子曰：昔孔子乐以忘忧，子渊氏箪瓢陋巷，不改其乐。此皆至人，惟道德之适而性命之安，是以无所往而不乐也。至于吾党则不然，学焉而不足，养焉而不充，纷纷然劫之以忧患，而济之以私欲。斯二者，日相寻而未已，则其所不乐者不既多乎！苟非有所寄焉，亦何以逌然而笑，洒然而歌，悠然而有会心也哉？然则吾与二三子取酒以为欢，撷芳以为玩，盖亦出于无聊之思，不得已而寄诸斯园以相乐也，非所谓乐其乐者也。夫必能乐其乐，然后命之曰至人。（《游京师郭南废园记》）

连游记都成了寓教训的工具，艺术的美感哪还有立足的余地？然而，不但汪琬最后走上了这样的道路，而且这条道路还被认为是正路，于是文学的萧条也就成为必然的了。

第三节　小说、戏曲批评

通俗小说和戏曲发展到明末清初，不但已经历史悠久，而且分别取得了重

大的成就，因而已具备了对它们进行总结、从中概括出较有意义的理论的条件。在这方面最早作出重要贡献的是金圣叹；时代略后于他的李渔也很值得重视。

一、金圣叹的小说、戏曲批评

金圣叹(1608—1661)，原名采，字若采，吴县(今江苏苏州)人。明末诸生。入清后绝意仕进，专意读书著述，更名人瑞，字圣叹。据其自述，那是取义于《论语·先进》中"夫子喟然叹曰：吾与点也"之义的；因孔子是圣人，故曰"圣叹"。其具体含义是：要像孔子所赞叹的曾点似地过闲适的生活[①]。但他其实仍未能忘情于社会现实。顺治十八年(1661)清世祖去世，遗诏传至苏州。其时有生员百余人哭于文庙，要求驱逐当地的贪酷县令，金圣叹也在其中；遂被诬为乘机倡乱而处死，家属亦遭流放。他以《离骚》、《庄子》、《史记》、杜甫诗、《西厢记》、《水浒传》为"六才子书"，加以评论。除《史记》评论未见留存外，《离骚》、《庄子》、杜诗的评论都有部分存留，《水浒》、《西厢》(即其所谓"第五才子书"、"第六才子书")的评点则完全保存了下来。此外尚有《唱经堂语录纂》、《沉吟楼诗选》、《沉吟楼借杜诗》等著作行世。

金圣叹在明末就开始从事文学批评的工作(他的评点《水浒》始于崇祯十四年)，直至遇祸前夕，仍在进行。他的成就主要在小说、戏曲批评方面。那倒不是由于他把《西厢》、《水浒》的地位提高到与《离骚》、杜诗等并列，因为在这以前，李贽已在其《童心说》中把《西厢》、《水浒》作为足以与中国历史上任何伟大文学作品相颉颃的"天下之至文"了。金圣叹"六才子书"的提法，只是扩大了李贽这种理论的影响。他的重大贡献，在于通过对《西厢》、《水浒》这两部作品的评论，对小说、戏曲理论的一些基本原则问题提出了富于创造性的见解。此外，他对《西厢》、《水浒》的某些具体批评，也颇警辟。现分别予以介绍。

先说其在小说、戏曲理论上的建树。

首先，他认为小说、戏曲的首要任务是写人，其艺术魅力即在于把人物的性格写出来。

他在《读第五才子书法》中论述《水浒传》的成就时说："别一部书，看过一遍即休。独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百八个人性格，都写出

---

① 《论语·先进》载：孔子要学生子路、冉有、公西华、曾点各言其志，曾点的志向是：在暮春三月，与几个同伴在沂水里洗个澡，舞蹈一番，唱着歌回去。"夫子喟然叹曰：吾与点也。""与"在这里是赞同之意。

来。"又说:"《水浒传》写一百八个人性格,真是一百八样。若别一部书,任他写一千个人,也只是一样;便只写得两个人,也只是一样。"(《第五才子书施耐庵水浒传》卷三)既然《水浒》的百看不厌只是由于它把一百八个人性格都写出来,而"看过一遍即休"的"别一部书"则是把无论多少个人物都写得"只是一样",那就可见作品的吸引力主要来自人物性格,其重要性远在情节或所谓主题思想之上。这在当时可说是很深刻的见解。

由于我国的通俗小说主要源自"说话",在开始的一个相当长的时期里,听众的兴趣和"说话人"的注意力都集中在情节,直至通俗小说的创作积累了较多的经验之后,对人物的描写才逐步重视起来;但在这之前尚无人对人物的重要性从理论上加以概括。金圣叹上述见解的提出,意味着我国在这一问题上的认识已达到了自觉的阶段。而小说到底是以人物为重抑或情节为重,这实际是反映创作进程的大问题。《儒林外史》、《红楼梦》均主要以人物来打动读者,情节仅是写人物的材料。鲁迅的《离婚》、《肥皂》、《在酒楼上》、郁达夫的《春风沉醉的晚上》等现代小说,其情节的平淡无奇尤为明显。我国小说史上的这一进展也可说是小说现代化过程的一大内容;而在理论上最早体现这种变化的则是金圣叹的上述见解。这里还要说明的是:《水浒》并没有"把一百八个人性格都写出来",很多读者的喜爱它仍在于情节的精彩①;因此,金圣叹这一提法中所蕴含的理论原则极为重要,但作为具体批评则有其片面性。

金圣叹在批评《西厢记》时虽然没有在理论上再对人物的重要性加以阐述,但在具体批评中仍贯穿了这种精神。如金圣叹评本《西厢记》的《赖简》折总评分析崔莺莺的性格,说她是"又娇稚,又矜贵,又多情,又灵慧千金女儿,不是洛阳对门女儿也"(《贯华堂第六才子书西厢记》卷六);又评《哭宴》折莺莺唱词"马儿慢慢行,车儿快快随"两句说:"此真小儿女又稚小,又苦恼,又聪明,又憨痴一片的微细心地,不知作者如何写出来也。"(卷七)而尤其重要的是对《借厢》折张生所唱〔中吕粉蝶儿〕开头两句"不做周方,埋怨杀你个法聪和尚"两句的评语,其大意是:张生一见法聪,先不说借房,而忽然说这两句,虽无理可笑,但却可见张生昨夜已为借房事盘算了一夜,无限焦急,以致"发言无次"。因此,《西厢记》虽没有正面写张生昨夜的情况,但"只此起头一笔二句十三字,便将张生一夜无眠,尽根极底,生描活现"(卷四)。这就是"用笔而其笔之前、笔之后、不用笔处无处不到,此人以鸿钧为心,造化为手,阴阳为笔,万象为墨"

① 明代有好些书坊出版简本《水浒》。其特点是保留《水浒》原有的情节,而删去其描写人物的文字(当然以不影响情节的进展为限)。此类简本尽管受到具有鉴赏力的士大夫的鄙视,但却销得很好。足见很多读者所重视的还是《水浒》的情节。

（该折总评）。又说："使低手为之，当云：来借僧房，敬求你个法聪和尚，你与我用心儿做个周方云云，亦谁云不是〔粉蝶儿〕？然只是今朝张生，不复是昨夜张生。"（卷四）这也就意味着：能这样地把人物写好、写活，就是力敌造化的伟大作家，否则便是"低手"。与上引"独有《水浒传》，只是看不厌；无非为他把一百八个人性格都写出来"的说法，在基本点上是相通的。

总之，在金圣叹看来，无论作小说或戏曲，其首要任务就是写人物，这是作品能否获得成功的关键；其具体要求，则是从人物的言行和内心活动中显示出其性格特征，如上引的两条关于莺莺的评语所表明的①，而且，作品所写到的人物在某一特定场合的言行必须与作品未曾写及的其以前的活动具有内在的联系——那也就是金圣叹对张生〔粉蝶儿〕的两句唱词大为赞赏的原因。在三百几十年以前，金圣叹对小说、戏曲这类虚构性叙事文学中写人物问题的认识能达到如此明确、精细的程度，实属难能可贵。

其次，他认为作者必须把自己设想为作品中的人物，体验同样的内心活动，这才能把人物写得栩栩如生。

他在指出《水浒传》写人物的成就时，进一步解释了《水浒》何以能把人物写得如此鲜明、生动的原因。他说：作者无论写豪杰、奸雄、淫妇、偷儿都很逼肖。其能写好豪杰、奸雄，也许是因为作者本人就是豪杰兼奸雄的缘故，然而，"若夫耐庵之非淫妇偷儿，断断然也。今观其写淫妇居然淫妇，写偷儿居然偷儿，则又何也？"对此，他自己回答说：

> 非淫妇定不知淫妇，非偷儿定不知偷儿也。谓耐庵非淫妇偷儿者，此自是未临文之耐庵耳。……若夫既动心而为淫妇，既动心而为偷儿，则岂惟淫妇偷儿而已；惟耐庵于三寸之笔、一幅之纸之间，实亲动心而为淫妇，亲动心而为偷儿。既已动心，则均矣。又安辨泚笔点墨之非入马通奸，泚笔点墨之非飞檐走壁耶？（五十五回总评）

这其实也就要求作家必须与作品中的人物具有同样的内心感受，即使那人物是"偷儿"或"淫妇"也不例外。此种理论与"五四"以后的新文学中要求作家突入人物的观点显然具有相通之处。但它与我国的传统道德则是不相容的：要作家与偷儿、淫妇"则均矣"，那不是把作家引入下流吗？而且，仅仅依靠"动心"，又怎么能"则均矣"了呢？

---

① 类似的评语，在其《水浒》的评论中也有很多。如《读第五才子书法》说："《水浒传》并无之乎者也等字，一样人便还他一样说话，真是绝奇本事。"又如对《水浒》所写林冲请求王伦收录时的一段话，金圣叹批道："林冲语。须知此……虽非世间龌龊人语，然定非鲁达、李逵声口；故写林冲另是一样笔墨。"（第十回批语）

这里牵涉到了金圣叹对人性以及人性与社会的关系问题的理解。他在阐释《易经·系辞》"曲成万物而不遗"句中"曲成万物"的意思时说:"遂万物之性为成,'成'里边有个秘诀曰曲。'曲成''曲'字,取正吹之横笛,孔里边有个曲。逐孔逐孔吹去,从上翻到最下一孔,从下转到最上一孔,天地之调已尽了。……曲非圣人之曲,乃万物自然之曲也。"(《语录纂》卷一)正因有此"万物自然之曲",所以,"调唱不足,再收不转;调唱足了,自然歇手。圣人于一切世间不起分别,一片都成就去。尽世间人但凭他喜,但凭他怒,自有乾元为之节。若唱了顶调,自然去不得了。末世之民,外迫于王者,不敢自尽其调;内迫于乾元,不得不尽其调。所以瞒着王者,成就下半个腔出来。朋比讦告,俱出其中,弑父弑君,始于犯上,乃是别调。"(同上)这就是说,必须让"万物"——人也包括在内——各遂其性;因"万物"之性乃是"自然"赋予的,不获得满足绝不能"歇手"! 人的犯罪行为乃是其自然本性受到"王者"的压制而未能满足的结果。"王者"当然不可能靠他自己一个人或极少数人就完成这样的事业,而必须通过整个社会组织,所以,金圣叹所谓"王者"与人的自然本性的矛盾其实也就是社会与人的自然本性的矛盾。而在金圣叹看来,既然人的犯罪行为是其自然本性受到压制的结果,那么,过失就不在犯罪者本人。他在假托为施耐庵作的《水浒传序》中说:"吾友……(谈)不及人过失者,天下之人本无过失,不应吾诋诬之也。"必须把他在《语录纂》中的上述观点与这些话联系起来,才能了解其所谓"天下之人本无过失"的原因所在。这不能不使人想起马克思所引述过并加以肯定的法国唯物主义者的如下见解:"既然从唯物主义意义上来说人是不自由的,就是说,既然人不是由于有逃避某种事物的消极力量,而是由于有表现本身的真正个性的积极力量才得到自由,那就不应当惩罚个别人的犯罪行为,而应当消灭犯罪行为的反社会的根源,……"①金圣叹的看法自然没有法国唯物主义者的深刻,但"天下之人本无过失"和"不应当惩罚个别人的犯罪行为"二说之间却也不无相通之处。法国唯物主义者之认为"不应当惩罚"和金圣叹之认为不是过失,原因都在于这些行为的责任不在个人。

由此可见,按照金圣叹的理论,"淫妇偷儿"与一般人的自然人性本无不同,只是其自然人性受到了压制,这才唱出"别调"来,而且这种"别调"也是在自然人性的催迫——"内迫于乾元,不得不尽其调"——下形成的,所以,作家只要从自己的人性出发,设身处地地体味他们的遭遇,是能够真切地感受他们的喜怒哀乐的,所谓"既已动心,则均矣"。同时,人的自然本性既然是"调唱足了,自然歇手"的,那么,只要作家的环境能使他遂其自然之性,当然不会再唱

---

① 见马克思、恩格斯《神圣家族》第六章《对法国唯物主义的批判的战斗》,第167页。

“别调”，否则就必然要唱，这与他是否感受过“淫妇偷儿”的喜怒哀乐全不相干；倘若诋斥金圣叹的“动心”说是把作者引入下流，其本身就很荒谬可笑。总之，尽管金圣叹的上述理论过分强调了“动心”的作用，忽略了阅历的重要性；但他所提出的作家必须具有与人物同样的感受才能写好人物的观点，在当时的文艺理论领域无疑具有进步作用。

至于金圣叹的“遂万物之性为成”、“圣人于一切世间不起分别，一片都成就去”之类的说法，与李贽的要求对民众“顺其性不拂其能”（《论政篇》）和反对社会之“有德礼以格其心，有政刑以絷其四体”（《答耿中丞》）的学说显然是一脉相承的，都包含着对个体的人性的尊重。他之所以要求小说、戏曲之类作品写出每个人物的性格，恐怕跟他的尊重个体人性的观点也不无关系。

第三，他认为生活中的正常现象都可以写入文艺作品中，只要作者能写得具有美感就行；从所谓“道德”的角度来加以限制或否定，是可笑甚至卑鄙的。

他的这种认识，集中体现在金评本《西厢记·酬简》的评语中。那一折有几句唱词涉及性生活，因此受到了道学家的口诛笔伐。他对此作了尖锐的驳斥：

> 有人谓《西厢》此篇最鄙秽者，此三家村中冬烘先生之言也。夫论此事，则自从盘古至于今日，谁人家中无此事者乎？若论此文，则亦自从盘古至于今日，谁人手下有此文者乎？谁人家中无此事，而何鄙秽之与有？谁人手下有此文，而敢谓其有一句一字之鄙秽哉？……而彼三家村中冬烘先生犹呶呶不休，詈之曰鄙秽。此岂非先生不惟不解其文，又独甚解其事故耶？然则天下之鄙秽殆莫过先生，而又何敢呶呶为？（《贯华堂第六才子书西厢记》卷七《酬简》总评）

这对于道学家固然是一针见血的有力批判，而从文学理论的角度来看，其中所体现的美学原则尤其值得重视。

以上三项见解的提出，不但证明了金圣叹在文学理论方面的深厚造诣和突出才能，也证明了我国的小说、戏曲创作发展到明代末年已达到了可据以总结出若干具有现代色彩的文学理论原则的高度。只可惜金圣叹在清初被杀害了，而我国的文学在进入清代以来又经历了长期的徘徊和萧条。

现在说金圣叹在对小说、戏曲的具体批评中的得失，那都见于其对《西厢记》、《水浒传》的评点。

在对《西厢记》的总体评价上，虽然李贽早就给予充分的肯定，但道学先生们仍把它斥为“淫书”；而且李贽也没有对《西厢记》的价值作进一步的阐发。金圣叹则明确指出：“《西厢记》不同小可，乃是天地妙文。自从有此天地，他中

间便定然有此妙文。不是何人做得出来，是他天地直会自己劈空结撰而出。若定要说是一个人做出来，圣叹便说此一个人即是天地现身。”“想来姓王字实父此一人亦安能造《西厢记》？他亦只是平心敛气，向天下人心里偷取出来。”（《读第六才子书西厢记法》）这话有些玄，他的实际意思大致是：《西厢记》所写的崔、张恋爱事件，并不是某一个人凭空想像得出来的，而是“自从有此天地，他中间便定然有此妙文”，用《语录纂》中的话来说，也就是“万物自然之曲”的体现；至于作品中人物的喜怒哀乐，都是与天下人相通的，他说此书是作者“向天下人心里偷取出来”，其故当即在此。这既是对《西厢记》的崇高评价，也是对其价值的提纲挈领的阐发。这样的书当然不会是“淫书”，所以他用不屑的语气回答说：“文者见之谓之文，淫者见之谓之淫耳。”（同上）

对于《西厢记》的结构，金圣叹给予了高度重视。他说：“若是字，便只是字；若是句，便不是字；若是章，便不是句。岂但不是字，一部《西厢记》，真乃并无一字；岂但并无一字，真乃并无一句。一部《西厢记》，只是一章。”（《读第六才子书西厢记法》）换言之，在句中字便不复有其独立的意义，在章中句也不复有其独立的意义；《西厢记》的“只是一章”，意味着它并不是若干个有独立意义的部分的缀合，而是一个相互联系的整体。但这还不够，他又说：“若是章，便应有若干句；若是句，便应有若干字。今《西厢记》不是一章，只是一句，故并无若干句；乃至不是一句，只是一字，故并无若干字。”（同上）这也就意味着：此一整体内部的相互联系已紧密到了不可分割、融而为一的程度，因而已不可能析为若干句、若干字了。在金圣叹以前，还没有人对戏曲作品的结构给予如此的注意，也没有人对《西厢记》的这一优点作这样的阐述。

此外，金圣叹还对《西厢记》所写人物的言行、心理活动等作过许多细致的阐发，其中也很有些警辟之见，如上文已经引述过的；此处就不赘述了。

金圣叹对《水浒》的批评，情况要复杂得多。从他的评语来看，他既憎恶贪官污吏的迫害民众，但又反对人民的造反。因此，他一方面对被迫落草的人物有所同情，对无视权势、敢于打击贪官污吏的英雄有所赞扬①，但对造反行动本身及其首领宋江，则或以深文周纳的方法，或以篡改原文的手段加以否定和攻击——他谎称得到了《水浒传》的“古本”（施耐庵的原本），并说他所据以评点的就是这种“古本”。以此与容与堂刊百回本《忠义水浒传》（目前所能见到的《水浒》最早的完整刊本）相较，不但文字颇有不同，而且百回本中写宋江受

① 如《水浒》第十回写林冲被迫投奔梁山，在酒店中自伤身世，金圣叹批道：“一字一哭，一哭一血，至今如闻其声。”又如对李逵、武松等人，批语中也多次加以赞扬，甚至说李逵为“至性人，可敬可爱”（三十八回批语）、武松为“菩萨心胸”（二十七回总批）。

招安、征辽、征方腊等内容都为金圣叹批评本所无;这些都出于金圣叹的删改。在动了这样的手术以后,他说:"繇耐庵之《水浒》言之,则如史氏之有《梼杌》是也。备书其外之权诈,备书其内之凶恶,所以诛前人既死之心者,所以防后人未然之心也。繇今日之《忠义水浒》言之,则直与宋江之赚人伙,吴用之说撞筹,无以异也。无恶不归朝廷,无美不归绿林,已为盗者读之而自豪,未为盗者读之而为盗也。"(金评本《水浒传·序二》)此处所说的"耐庵之《水浒》",乃是说经过他的删改、并通过他的评点作了歪曲阐释的《水浒》。金圣叹竟这样地对待一部小说,说明了一个人的荒谬政治立场对其艺术才能的损害多么严重。

此外,金圣叹在探索《水浒》的艺术特色时,虽有好些警辟的见解(已如上述),但又借鉴八股文的作法而提出"草蛇灰线法"、"绵针泥刺法"等名目用以分析《水浒》的布局行文,那却往往是可笑的。

二、李渔的戏曲理论和体现其理论的创作

李渔(1611—1680),字笠鸿,号笠翁,浙江兰溪人。明末入金华府学。至清代绝意仕进。曾长期寓居杭州,又迁居金陵。依靠卖文、开书铺、组织家庭戏班演出于官绅之家[①]及富裕友人的接济,过着相当阔绰的生活。写作(包括诗文、小说、戏剧)和编书成为其谋生的主要手段;那些富裕的友人之所以肯接济他,也是因其为较有名的文人而且交游广阔之故。有《笠翁一家言文集、诗集》、《耐歌词》、《笠翁传奇十种》,短篇小说集《无声戏》初集、二集及其选辑《无声戏合集》[②]、《十二楼》等。另有《闲情偶寄》,分论"词曲"、"声容"、"居室"、"器玩"、"饮馔"、"种植"、"颐养"之事;其中论词曲的部分,实可视为自成体系的戏曲理论著作。

李渔既从事小说、戏曲创作,又从事批评;而无论其创作抑或批评都体现出对商业性艺术的自觉追求。这是一种很值得重视的现象。我国最早的"说话"和戏曲,原是艺人谋生的手段,因而必须迎合听众、观众的要求,也即多少

① 他的组织家庭戏班从事演出,在名义上是不收报酬的,因而其社会身份不同于倡优;但他去演出过的人家,一般都以别的名目向他馈送钱财。

② 这三种书皆刊行于清代顺治年间。《无声戏二集》为李渔友人张缙彦出资刊行,其中有一篇小说还写到张缙彦,对他颇加称赞。缙彦为清初大臣,于顺治十七年(1660)遭政敌的攻击而被判刑,而刊行《无声戏二集》事也成为缙彦吹捧自己、居心叵测的罪状之一。是以不但《无声戏二集》不能公开流行,连初集及《合集》也受到了牵累。其后《无声戏合集》改名为《连城璧》,并增加了《连城璧外编》。现在《无声戏》初集尚存,二集则已亡佚;《连城璧》及其《外编》也尚存,其《外编》共收六篇小说,五篇出自《无声戏》初集,另一篇估计出自《无声戏》二集。《无声戏合集》现已残缺,但各篇的插图尚存。

具有商业性的色彩。其后，并非职业艺人的文人（例如关汉卿、罗贯中）参加了创作，这一方面使得通俗小说和戏曲的水平有了大幅度提高，另一方面也造成了通俗小说和戏曲创作中的商业性和非商业性两种倾向的日益分离，出于商业性目的的作品艺术水平低①，艺术水平高的则没有或很少商业性方面的考虑；仅个别作品也许是例外②。直到冯梦龙的"三言"、凌濛初的"两拍"先后问世，才有应书坊主人的要求而作、在艺术上又颇具特色的文人作品③，但目前尚无资料足以说明冯、凌对这类作品的性质已有自觉的认识。因此，对商业性艺术的自觉追求，可说是从李渔开始的。尽管这种追求对艺术水平的提高未必都有益，但却也是文学进入近世阶段的迹象之一；至于作品内容在一定程度上摆脱封建思想的束缚，自是不可避免的现象。

为了说明李渔的这种自觉追求，必须把他的小说戏曲创作和有关理论——他在这方面的理论虽集中于戏曲问题，却也与小说相通——结合起来叙述，并以理论为主。

先说他的戏曲理论（含小说理论）。

《闲情偶寄》中论"词曲"的部分，在近半个世纪以来受到我国戏剧理论史研究者的高度评价。而从文学史的角度来探讨它的意义，则其最值得重视的观点，是对戏剧的娱乐性的提倡，并为提高其娱乐效能而制定了较完密的方案。而且，他在小说领域也持类似的态度。

他在《闲情偶寄》中公然提出："戏法无真假，戏文无工拙，只是使人想不到、猜不着，便是好戏法，好戏文。"（《词曲部》下《格局第六・小收煞》）在他看来，"戏法"和"戏文"在根本点上是一致的，都是为了使观众获得一种因"想不到、猜不着"而致的意外的惊喜。在这以前，我国的戏曲作者大致出于三种目的：一、提供娱乐；二、从事教化；三、自抒其感受。其第二种类型的作者使戏曲成为政治、伦理的工具，显与文艺的特性相违；第三种类型的作者固然有可能创作出卓越的作品来，但也可能因不适应观众的需要而成为曲高和寡，从商业性的角度考虑，是很不利的。只有第一种类型的作者才符合商业性的要求。而李渔所制定的"好戏文"的标准，也正是从提供娱乐的目的出发的。

---

① 例如嘉靖、万历时期书坊所出的、由下层文人或书坊主人编写的通俗小说。

② 例如《水浒传》，因施耐庵的生平无可考，不知其是否有商业性目的。

③ 《古今小说》卷首绿天馆主人《序》："茂苑野史氏，家藏古今通俗小说甚富，因贾人之请，抽其可以嘉惠里耳者，凡四十种，畀为一刻。"茂苑野史为冯梦龙别号。从学术界现有的研究成果，已知"三言"中的不少作品乃是当时的新作，有的虽是旧篇，但也已经过加工，只有一部分是基本保存原貌的旧篇。其中的新作，显非冯梦龙原来就已收藏的，当是在受到"贾人之请"后所撰写；对旧篇的加工，当也是受到"贾人之请"后才进行的。"两拍"之应贾人之请而作，见凌濛初为《拍案惊奇》所作自序。

在其关于"好戏文"的标准中，还包含着观众本位的原则。既然要"使人想不到、猜不着"才是好戏文，那么，无论剧作者自己对他的作品如何得意，也无论文学界、戏剧界的内行对它如何称赞，但如广大观众感到它并不是"想不到、猜不着"的，那就仍然不是好剧本。换言之，广大观众才是剧本最权威的评判者①。也正因此，无论这一剧本构思得如何奇特，但如观众看了一会就觉得没有意思甚至产生抵触情绪，不再注意演出，也即不去"想"和"猜"了，或者由于无法理解而难以"想"、"猜"，那都不能算是起到了"使人想不到、猜不着"的实际效果。这又可见创作家还必须有一整套吸引观众注意力的办法，使之兴味盎然地看到底，聚精会神地去"想"和"猜"，并为剧本不断地给他提供其所"想不到、猜不着"的答案而惊喜，那才是真正写出了好剧本。《闲情偶寄》在这方面为剧作家制定了一个颇为周密的方案。大致说来，有如下几点：

第一，情节必须新奇。"欲为此剧，先问古今院本中曾有此等情节与否，如其未有，则急急传之，否则枉费辛勤，徒作效颦之妇"(《词曲部》上《结构第一·脱窠臼》)。但这要受到两方面的限制。一方面是必须不违背"劝善惩恶"之旨，所谓"以之(指戏曲创作。——引者)劝善惩恶则可，以之欺善作恶则不可"(《结构第一·戒讽刺》)；另一方面是"勿使有道学气"(《词曲部》上《词采第二·重机趣》)。后者虽是他在谈"词采"时提出的要求，但若情节本身就有道学气，曲词又岂能独无？所以这也同时是对情节而言。这两方面显然是互相制约的。其真实意思是："劝善惩恶"固可，但不能走上道学一路；"道学气"虽不能有，但不能从根本上违背社会的善恶规范，以致成为"欺善作恶"的工具。这也正是在当时争取绝大多数观众的最好办法。情节不新奇当然无人要看，但如从根本上违背了社会的善恶规范，一般人也无法接受，而在经受了晚明精神的洗礼以后，道学气又已为很多人所厌恶；李渔的这种主张，可谓面面俱到。

第二，继承前人经验中可以提高剧本艺术水平而又适应广大观众需要的成分，抛弃其虽能提高艺术水平但与广大观众的需要不甚适应的部分。

就前一种情况说，例如，他主张剧本应"说何人肖何人，议某事切某事"(《词曲部》上《词采第二·戒浮泛》)，并且说："欲代此一人立言，先宜代此一人立心，若非梦往神游，何谓设身处地？无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想；即遇立心邪辟者，我亦当舍经从权，暂为邪辟之思。"(《词曲部》下《宾

---

① 日本冈晴夫教授于1981年发表的论文《作为剧作家的李笠翁》(《剧作家としのこ李笠翁》，载《艺文研究》第42号，庆应義塾大学艺文学会，1981年12月)中早就把"李渔的戏曲演剧观"概括为"演出本位"和"观众本位"，可参看。

白第四·语求肖似》)这其实是金圣叹早就提出过的"动心"说的通俗化[①],不过没有金说的深刻(因金圣叹是要求作者做到"既已动心,则均矣",也即充分体味到这些被视为卑劣、邪恶的人物是怎样在"外迫于王者,不敢自尽其调;内迫于乾元,不得不尽其调"的处境下唱出"别调"来的,并不只是"暂为邪辟之思")。又,其《词采第二·重机趣》提出"填词之中,勿使有断续痕";而金圣叹所说《西厢记》"只是一章"、"只是一字",也已包含无"断续痕"的意思在内。这一类经验对属于商业性艺术范畴的戏剧创作大抵是有益的。

就后一种情况说,那么,他以"贵显浅"为名而对汤显祖《牡丹亭》的某些曲词所作的批评就是典型的例子。他说:

> 凡读传奇而有令人费解,或初阅不见其佳,深思而后得其意之所在者,便非绝妙好词。……《惊梦》首句云:"袅晴丝吹来闲庭院,摇漾春如线。"以游丝一缕,逗起情丝。发端一语,即费如许深心,可谓惨澹经营矣。然听歌《牡丹亭》者,百人之中有一二人解出此意否?若谓制曲初心并不在此,不过因所见以起兴,则瞥见游丝,不妨直说,何须曲而又曲,由晴丝而说及春,由春与情丝而悟其如线也?若云作此原有深心,则恐索解人不易得矣。索解人既不易得,又何必奏之歌筵,俾雅人俗子同闻而共见乎!(《词曲部》上《词采第二·贵显浅》)

李渔对此一曲词的理解并不准确,那其实是表现了杜丽娘的百无聊赖和内心的苦闷的[②];但既连李渔都发生了误解,说是"恐索解人不易得"大概也不错。问题是:以此为理由而对此类曲词加以否定,实际上就是要作者迁就绝大多数观众(或读者)的艺术趣味,堵塞了作家的体现其独特艺术个性的探索。这也就使艺术不能有突破性的进展。

与此相似的例子是:金圣叹的小说、戏曲观已以人物为中心,李渔却又回到了以事件为中心。他说:"一本戏中有无数人名,究竟俱属陪宾,原其初心,

---

① 李渔《闲情偶寄》初刊于康熙十年(1671),《词曲部》上《结构第一·戒讽刺》中自述其时"年将六十"。李渔于康熙九年(1670)虚岁六十,则其作《词曲部》时当在康熙八年或稍前,而金圣叹卒于顺治十八年(1661)。是金圣叹批《水浒》、《西厢》远在李渔作《闲情偶寄》之前。又,《词曲部》上《词采第二·忌填塞》中曾云:"施耐庵之《水浒》,王实甫之《西厢》,世人尽作戏文小说看,金圣叹特标其名曰'五才子书'、'六才子书'者,其意何居?盖愤天下之小视其道,不知为古今来绝大文章,故作此等惊人语以标其目。噫!知言哉!"则李渔作《闲情偶寄》时必已看过金评本《水浒》、《西厢》。

② 参见本书关于汤显祖《牡丹亭》的有关分析。这种对人的内心世界的细腻描写,在我们今天固然不难理解,但在当时却还是一种新颖的艺术描写,是以连李渔也产生了误解。至于他的所谓"以游丝一缕,逗起情丝",则因"晴丝"之"晴"为"情"的谐声字;这种运用谐声字的表现手法,始于六朝乐府,具有悠久传统,较易为人所想到。

止为一人而设”,而此一人“又止为一事而设”;“此一人一事,即作传奇之主脑也。然必此一人一事固然奇特,实在可传而后传之,则不愧传奇之目”。并举例说:“如一部《琵琶》止为蔡伯喈一人,而蔡伯喈一人又止为‘重婚牛府’一事”(《词曲部》上《结构第一·立主脑》)。换言之,不是写事为写人服务,而是写人为写事服务。这种情节中心论就显然比金圣叹的理论倒退了。但绝大多数的观众和读者对戏曲和小说的兴趣都集中在情节,李渔的这种理论也还是要作者迁就绝大多数观众的艺术趣味。

第三,李渔提出了不少使观众易于理解和增加其兴趣的办法,也提醒作者防止某些会导致观众不满的弊病。如他要求作者注重宾白、减省头绪,就是为了使观众对剧本内容易于理解;他提醒作者在编写剧本时要“针线紧密”、“每编一折,必须前顾数折,后顾数折”,以免“一节偶疏,全篇之破绽出矣”(《词曲部》上《结构第一·密针线》),写宾白时要多加检点,不要弄得“前是后非,有呼不应,自相矛盾”(《词曲部》下《宾白第四·时防漏孔》),就都是为了使剧本不致引起观众的不满;他特别强调科诨,视为“看戏之人参汤”,说是“养精益神,使人不倦,全在于此”(《词曲部》下《科诨第五》),当然也是为了增加观众的趣味。这些主张,多数是符合戏曲本身的特点,因而是必要和有益的,但有的也仅仅适应于只以娱乐为目的的剧本,如其对科诨的重要性的论述。

总之,李渔戏曲理论的特色,是使戏曲创作尽可能地获得广大观众,为此而想方设法地适应他们的需要,迎合其趣味。他既不注意戏曲的政治伦理作用,也不追求艺术上的超越,甚至无视作家的创作个性、提出使艺术从已有基础上后退的主张。这实际上是一种商业性的艺术理论。

李渔曾经把他的短篇小说集称为《无声戏》。在他看来,小说和戏曲的艺术特征基本一致,只不过小说是只能看而无法听——因其“无声”——的。所以,他的上述戏曲理论,同时也是他对小说的基本要求。而他的小说、戏曲创作则是与其理论大抵一致的。因此,通过对他的创作的剖析,可以进一步看出其理论的特色。

现在简略地说一下李渔的小说、戏曲创作。他的创作大致有如下几个特点:

第一,题材新奇,颇具吸引力。虽不无与道学相悖之处,但仍可为当时社会所接受。

李渔的戏曲创作《笠翁传奇十种》与留存在《无声戏初集》、《连城璧》、《十二楼》等短篇小说集中的作品,其情节确都为前此的戏曲、小说所未有,大多数读来颇有趣味。如《十二楼》中的《夏宜楼》,写瞿吉人买了一架千里镜(即望远镜),窥见了邻居詹家的小姐及众婢女的情况,进而窥见了其父亲的作为,就装

神弄鬼，冒充神仙，骗倒了詹家父女，得与小姐成婚。这种以当时从西洋传入的新器具为主要道具来构成一系列情节的小说，实为我国历史上的破天荒之作。在这过程中吉人所使用的手段，也甚巧妙而自然。如他从千里镜中看到詹小姐在做诗，做了一半，由于父亲的到来而搁下了，他便代小姐做了后半首，着人送去；小姐因自己在闺房中做诗的事都被吉人知道得一清二楚，便认为他真有超凡的神奇力量。此类匪夷所思而又不涉怪异的故事，在当时无疑很能吸引人。同时，这一作品显然与道学相对立，因吉人的这些所作所为在道学家看来全都是不道德的，作品对此却出以赞扬的口吻。不过，从元代的《墙头马上》、《西厢记》、《娇红记》等一系列作品问世以来，又经晚明精神的洗礼，戏曲、小说写才子、佳人偷情在不少人看来已经不算什么了，何况吉人对詹小姐又是明媒正娶，婚前清清白白，所以，它也不致为当时社会所不容。

与此相类似的，还有短篇小说《合影楼》、《寡妇设计赘新郎，众美齐心夺才子》、《谭楚玉戏里传情，刘藐姑曲终死节》以及据后两种改编的戏曲《凰求凤》、《比目鱼》；这些作品在总体上均不致与社会发生冲突，而其中主要人物又多与吉人似地在婚姻问题上表现了主动精神。像谭楚玉在路上一见到女演员刘藐姑就爱上了她，并不惜以书生而进入戏班学戏，及至二人相爱，藐姑母亲却逼她嫁给别人，她自杀殉情，他也随之自尽；至于《凰求凤》中的三位女子，因看上了同一个男青年，竟各出手段抢婚，就当时来说尤为千古未闻之奇事。这种为了争取个人的爱情而不顾一切，甚至不惜生命的行为，可说是晚明精神的体现。但刘藐姑与谭楚玉之间既无父母之命，又无媒妁之言，原是为封建礼教所不容的私情，作品却把刘藐姑描绘为从一而终的死节，谭楚玉在随她自杀时，也说："他既做了烈妇，我不得不做义夫了。"(《比目鱼》第十五出)把追求婚恋自由的举措，朝维护封建道德的方向去阐释；《凰求凤》中的女子抢婚，也被写成出于家长的授权或同意，以减少其与礼教的冲突。

由此可见：李渔在构思作品的主要情节时，颇有不为礼教及其他社会规范所羁、别出心裁之处，故能做到题材新奇而具有吸引力；固然有赖于其丰富的想像力，但也受赐于晚明精神之熏陶——如将那些抢婚的女子写得相当可爱，就决非拘挛而守常的士人所能为与敢为。但他在具体描写时，又尽可能地使之不与社会的主流意识相冲突——至少是不致发生较严重的矛盾，故已与晚明精神有了明显的距离。

第二，叙述风趣，不但常可令人解颐，而且对陈腐的言行也颇有嘲讽，但以不致触犯社会的共识为度。

在这方面最突出的，是对于道学先生的描绘。如《美男子避惑反生疑》(《无声戏》第二回)中所写的这种类型的知府：他"做官极其清正"，"生平极重

的是纲常伦理之事，他性子极恼的是伤风败俗之人。凡有奸情告在他手里，原告没有一个不赢，被告没有一个不输到底”。有一次他审一件奸情案，那本属诬枉，男女双方在被传到衙门来之前，连面都没有见过。但女方生得很美，他看到她的形貌姿态后，“先笑一笑，又大怒起来道：‘看你这个模样，就是个淫物了。你今日来听审，尚且脸上搽了粉，嘴上点了胭脂，在本府面前扭扭捏捏，则平日之邪行可知，奸情一定是真了。’——看官，你道这是甚么原故？只因知府是个老实人，平日又有些惧内，不曾见过美色，只说天下的妇人毕竟要搽了粉才白，点了胭脂才红，扭捏起来才有风致，不晓得何氏（作品中的被告。——引者）这种姿容态度是天生成的，不但扭捏不来，亦且洗涤不去”。由于他的这种无知和成见，何氏就被屈打成招。幸而他的太太是个泼妇，由于一点疑似之迹，硬说他与儿媳妇通奸，把儿媳逼死；他去“埋怨夫人”，“夫人不由分说，一把揪住将面上胡须捋去一半”。他受此冤屈，这才悟到何氏大概也是受害者，最终不但使他的太太明白了自己的无辜，还为何氏洗雪了冤枉，而且给她找了个理想的归宿。换言之，李渔虽对这位道学先生作了不少调侃，以轻松的笔调揭示了此类人物的可厌、可笑与可憎，使读者在阅读时常有会心的微笑，但最后仍对道学先生大加表彰，使人感到道学先生究竟是君子和好人。因为李渔所处的时代已不是像晚明那样连朱熹也可大加掊击的反道学的时代了，倘对道学家根本否定，那就大背“劝善惩恶”之旨，是李渔绝不肯做的。

在对其他人物、事件的描绘中，也常出以风趣之笔。如戏曲《风筝误》里的韩世勋，自幼由戚补臣抚养成人，后来中了状元，又立了军功，戚补臣就为他订下了亲事，对方是詹家的二小姐，才貌双全。但韩世勋以前曾私入詹家，与一个冒充二小姐的女子见过面，那人又丑又不端，所以韩世勋坚决不愿成就这头亲事，但又不敢把以前私下见面的事说出来，因而弄得十分尴尬。以下是其中的一节：

> （小生）贤侄，你为何这等张惶？这头亲事也聘得不差。他第二位令爱，才貌俱全，正该做你的配偶。……（生）请向老伯，这“才貌俱全”四个字，还是老伯眼见的，耳闻的？（小生）耳闻的。（生）自古道，耳闻是虚，眼见是实。小侄闻得此女竟是奇丑难堪，一字不识的。……（小生）自古道，娶妻娶德，娶妾娶色。娶进门来，若果然容貌不济，你做状元的人，三妻四妾，任凭再娶，谁人敢来阻当！（生）就依老伯讲罢，色可以不要，德可是要的么？（小生）妇人以德为主，怎么好不要？（生）这等，小侄又闻得此女不但恶状可憎，更有丑声难听。他……
>
> （小生）我且问你，他家就有隐事，你怎么知道？还是眼见的，耳闻的呢？（生）眼……（急住，思量介）是，是耳闻的。（小生大笑介）你方才说我眼见是实、耳闻是虚，难道我耳闻的就是虚，你耳闻的就是实？做状元的

人，耳朵也比别人异样些。（第二十八出《逼婚》）

写韩世勋原本理直气壮地在反驳戚补臣，突然发现自己的证据是见不得人的，只好赶紧改口，以致反而被戚补臣占了上风，其狼狈惶遽之态固然令人失笑，但是又纯出自然，绝非硬做出来的滑稽，故作者可称此中高手。

第三，虽然是张扬封建道德的作品，也极力追求趣味性，而不落入教化一路。

李渔的小说、戏曲中，张扬封建道德的虽然只是少数，如小说《丑郎君怕娇偏得艳》（后改编为戏曲《奈何天》）、《妻妾抱琵琶梅香守节》之类，却也不容忽视；因为这显出了商业性的往往难以避免的迎合主流意识的一面。但也正因是商业性的文艺，这种张扬仍极力追求娱乐性而严戒道学气。

以《妻妾抱琵琶梅香守节》来说，其所赞扬的乃是一个原为主人所鄙弃而在主人死亡的噩耗传来后却含辛茹苦地为之守节、抚养其遗孤的通房丫头，尽管那孩子并非她所生；同时对改嫁而去的主人妻妾大加鞭挞。这篇小说之张扬封建道德的性质极为明显。但通篇都无说教的痕迹，其具体描写更具有“使人想不到、猜不着”的效果。例如，当主人在家时，其妻妾都十分恳切地表示万一主人有个三长两短一定守节不嫁，只有这个通房丫头却流露出未必守节的意图，并因此遭到主人的轻贱；但一得到主人去世的消息，其妻妾却赶快改嫁，并带去了家中的财产，只有她吃尽千辛万苦，养活孤儿并培养他读书。但主人其实未死，数年后无恙归来，问她以前何以要作那样的表示，她又作了一番合情合理的解释，大意道：当时她们既然都说要守节，那就用不到仅仅是通房丫头的她来守节抚孤；现既无人肯守，她自然要将此事承担起来了。所以，整个故事的进展充满着意外，而这种意外的形成又并不显得牵强，读来使人趣味盎然。

第四节 小　　说

清初的小说若就其创作动机来看，大致可分为两种类型。一种是商业性的，以供书坊出版为主要目的；另一种则主要是文人的抒发兴会、寄托感情或自见其志之作。当然，在前一种中，也有兼具自我表现或自我安慰的意味的，后一种的作者在写作时也未必不抱有被社会接受（包括获得出版机会）的希望。但二者的侧重点显然有所不同。而且，前一种类型的小说在清代前期数量繁多，导致了当时小说的繁荣。因而要了解清初小说的发展，必须对小说出版业有所了解。

至迟从明代嘉靖时期起，书商已在通俗小说的出版方面大显身手。不过，在明末以前书商主要是重印小说名著（如《三国》、《水浒》）和出版既成的作品（如《西游记》、《金瓶梅》）；也有书商自己编印小说（包括约人编写）的，但影响不大。从明末起，才出现了书商约人编写而成的、有广泛影响的小说，“三言”、“两拍”就是这样的代表。从此以后，商业性出版对小说发展的作用就逐渐大起来了。

清初的出版业继承晚明的盛况。其中既有像李渔那样以文人而自营书坊的，也有书坊主而拥有作者队伍的[①]。同时，一般的文人也已不以给书坊编写小说为耻。例如，清初颇有名气的吕留良（1629—1683）并不是一个倜傥不羁的人，而其《寄黄九烟》云：“闻道新修谱俗书，文章卖买价何如。”原注：“时在杭，为坊人著稗官书。”他这样说显然并不是为了奚落黄九烟，而是已把此类行为视为常事（黄九烟名周星，是当时颇有影响的文人，擅诗文，也作通俗小说）。在这样的风气下，清初新编的商业性的通俗小说，在数量上较明末有过之而无不及。就作品门类来说，既有通俗演义、神魔小说[②]，也有人情小说；就体裁说，则既有长篇，也有短制。在此类小说中，最流行的为才子佳人小说——人情小说的一种；其次则为通俗演义。

以发舒作家自己的情志为立足点的这一时期的小说，最有成就的为蒲松龄的《聊斋志异》。以瑰丽的故事，清逸而幽深的笔致，叙述爱情的温暖、现实的冷酷，其艺术魅力迄今未衰。但《聊斋志异》要到乾隆三十一年（1766）才有刻本，所以，直到乾隆上半期为止，《聊斋志异》的影响还不如上述的商业性小说大。此外尚有陈忱、吕熊，也都是这一类小说作者。

若就这时期小说的创作特色而言，则又大抵有两种倾向。一种是承晚明

---

① 例如南北鹖冠史撰《春柳莺》卷首吴门拚饮潜夫《序》：“南北鹖冠，风流名人也。……尝谓余言：‘古来贤士出于蓬门陋巷，德妇见之裙布荆钗；如锦衣玉食、绣柱雕梁，俱属外焉者。’余识其言而敬之，复请之小说，才色在所不偏，劝戒俱所不废。……”是拚饮潜夫实为从事出版业者，而此一小说的编写，则出于他的组稿。又，清初著有众多通俗小说的作家烟水散人（徐震）为白云道人所编《赛花铃》作的《题辞》说：“予自传《美人书》以后，誓不再拈一字。忽今岁仲秋，书林氏以《赛花铃》属予点阅。……而嗜痂之癖犹存，得不补缀成编，以供天下好奇之士闲窗抚掌？……”可见徐震必是“书林氏”的作者队伍的成员，所以在“书林氏”拿别人的稿子请他“点阅”时，尽管他已“誓不再拈一字”了，却不但为之“严加校阅”，而且还“增补至十六回”（见同书风月盟主所撰《后序》）。又，烟水散人撰《合浦珠》的《自序》说：“忽于今岁仲夏，友人有以‘合浦珠’倩予作传者。予逊谢曰：……而友人固请不已，予乃草创成帙。”核以他与“书林氏”的密切关系，此所谓“友人”当也即“书林氏”，而《合浦珠》实为书坊主人先有了对书稿内容的大致设想，再请作者写作的。

② 如本编第一章述及《西游记》时所介绍过的神魔小说《后西游记》就是这一时期的作品。卷首《序》说：“真诚造就，如涉逐愿沉阿鼻。”此类均为书坊的广告语；可知此书也为书坊出品。

精神的余绪，在男女婚恋问题上多持开放态度，有的作品并能表现环境对个人的压抑，甚或赞扬个人的反抗；但以情节为中心。像《聊斋志异》那样的杰构，虽然文字优美，而对人物内心世界的描绘仍处于次要地位。另一种则重视政治目的或道德训诫，而漠视小说的文学特征。

一、素政堂主人的商业性出版与才子佳人小说

在清初出现了大量才子佳人小说，那是书坊刊行的大众读物。在当时颇为流行。乾隆时曹雪芹写《红楼梦》，在其开头部分曾对这些小说作过批评，可见它们在曹雪芹时代仍有读者；如当时已毫无影响，曹雪芹就不会再提及。

这些作品在出版时，作者都署别号，故其真实姓名大都无可考；偶有个别知其真实姓名的，也很少关于其生平的资料。如烟水散人，现虽已知道他的真实姓名为徐震，浙江嘉兴人，又号秋涛，生于明末，主要活动于顺治、康熙时期，著有才子佳人小说多种(《后七国乐田演义》的有一种版本亦署"烟水散人"撰，实为伪托)，但仍无法知其身世之详。不过这类小说大抵与书坊有密切关系则是可以确定的。如徐震的《合浦珠》即为应书坊之请而作，南北鹖冠史的《春柳莺》也是书坊的约稿(均见第314页注)。而在推动才子佳人小说的创作方面起了最大作用的，则是苏州书坊素政堂。

关于素政堂的情况以前的研究者都不了解，甚至连素政堂的所在地也未弄清楚。近年才由文革红查知其为苏州书坊，她并认为素政堂主人即冯梦龙之子冯焴①。其后一点虽尚未为学术界所公认，但也很有可能；至于素政堂为苏州书坊则是无疑的，因素政堂与存仁堂曾联合刊行邹漪《启祯野乘二集》，其书现存，署"金阊存仁素政堂梓"。

文革红还指出：素政堂主人又有一个别号为天花藏主人，理由是：才子佳人小说《两交婚》和《幻中真》卷首的《序》均署"天花藏主人题于素政堂"，前者有"天花藏主人"、"素政堂"二印，后者有"天花藏"及"素政堂"印，可见素政堂为天花藏主人所有，因而素政堂主人即天花藏主人。

在才子佳人小说《玉娇梨》和《平山冷燕》合刻本卷首有天花藏主人的一篇序(在《玉娇梨》、《平山冷燕》的部分单刻本中也有)。其中说：

> 予虽非其人，亦尝窃执雕虫之役矣。顾时命不伦，即间掷金声，

---

① 见文革红《天花藏主人非嘉兴徐震考》(《明清小说研究》2005年1期)和《"素政堂主人"为冯梦龙之子冯焴考》(《复旦学报》(社会科学版)2006年2期)。

> 时裁五色，而过者若罔闻罔见，淹忽老矣。欲人致其身而既不能，欲自短其气而又不忍，计无所之，不得已而借乌有先生以发泄其黄粱事业。有时色香援引，儿女相怜；有时针芥关投，友朋爱敬；有时影动龙蛇而大臣变色；有时气冲牛斗而天子改容：凡纸上之可喜可惊，皆胸中之欲歌欲哭。吾思人纵好忌，或不与淡墨为仇；世多慕名，往往于空言乐道。……

序文末署“时顺治戊戌立秋月”。可见其人原想读书上进，但却无人赏识，只好以小说来自我表现与自我安慰，即所谓“不得已而借乌有先生以发泄其黄粱事业”；又从文中“淹忽老矣”语，知其于顺治十五年戊戌(1658)时至少已四十岁左右。

不过，国家图书馆所藏《天花藏评点四才子书》(即《平山冷燕》)第十二回回评中有“予向阅诸小言，味都嚼蜡。今始见四才子，异而评之。第恨妾生较晚，不及细为点缀耳”之语，是以邱江宁据此考证天花藏主人为女性，而上引天花藏主人《序》中“顾时命不伦……欲人致其身而既不能”等语又清楚表明其为男性，与《平山冷燕》评语的自称为“妾”相矛盾，故邱江宁认为此《序》乃后人伪托[①]。

其实，《平山冷燕》的评语实系该书作者自己所写[②]，邱江宁抉发此书评者乃是女性，也就意味着此书为女性所写，这对于研究才子佳人小说和中国的女性文学都很有意义。然而，上述那篇《序》所表明的天花藏主人——素政堂主人为男性，与《天花藏评点四才子书》的评者自称为“妾”之间的矛盾，很难以该《序》为后人所伪托来解释[③]。因此，此书原是作者自评，出版时则改署出版者天花藏主人之名(大概因为若署作者所评，则评语中对这部作品的称赞就成了

① 见邱江宁《天花藏主人为女性考》，载《复旦学报》(社会科学版)2006年1期。

② 该书十一回评语评该回中一段描写说：“……盖取其才而忘其丑也。观于此，虽若袁燕、平爱才特甚；察其隐，实欲明山黛之才自造其极，非借美人、门第作声价也。个中冷暖，惟作者自知。”“惟作者自知”的“个中冷暖”，评者竟为之表出，这正说明了评者其实就是作者自己。

③ 因为乾隆戊辰本《天花藏七才子书》(即《玉娇梨》、《平山冷燕》合刻本)卷首此《序》，末署“时顺治戊戌立秋月天花藏主人题于素政堂”，另行又署“康熙乙酉春日梅园重镌”，知戊辰本的底本为康熙四十四年乙酉所刊，而康熙十八年素政堂还在刊印《启祯野乘二集》，“梅园重镌”时距此不过二十六年，其时素政堂主人也许已经去世，但其子嗣必然还在(纵或他没有儿子，但书坊老板是有遗产的，按之当时习俗，也必有同族的人为其嗣子)，不会容许别人用天花藏主人之名盗印素政堂出版物，所以梅园很可能就是素政堂主人后人的产业，其人因年久书板漫漶，是以重镌。何况纵使梅园乃系盗印，又有什么必要去伪撰一篇序言？若原有二书合刻本序，则将原有的《玉娇梨·序》(《玉娇梨》原有《序》，见后)原封不动或改头换面地置于卷首即可，何必去另外伪撰一篇？倘说要在伪撰的《序》中说明二书合刻之事，则此《序》又毫未交代。所以，很难设想此《序》为后人伪托。实际上此《序》倒很可能是天花藏主人为《玉娇梨》所撰的另一篇序，说见后。

自吹自擂），而其人乃是女性，在写评语时一不留神用上了其平时的自称——“妾”，而天花藏主人也未发现这一问题，就这样印出来了。至于这位女性与天花藏主人是什么关系，是否如邱江宁推测的为其妻妾，则是很值得进一步研究的问题。

总之，由于了解了上述情况，可知今存清初小说中凡是明署为素政堂刊行或“天花藏批评”，或有素政堂主人序或天花藏主人序，或题“天花藏主人订”的出版物，都是素政堂所刊行①。其所出版的才子佳人小说现存的至少有十几种，作者队伍颇大，清初著名的才子佳人小说作家徐震也是其队伍中的成员（因上海图书馆所藏槜李烟水散人所撰《鸳鸯配》封面右上方题“天花藏主人订”，可知此书也是素政堂刊行）；这个队伍中还拥有《平山冷燕》作者那样的女性高手。所以，素政堂实是清初刊行才子佳人小说的大本营。同时，清初最早刊行才子佳人小说的书坊大概也是素政堂；它所刊行的《玉娇梨》则当是清初最早（其实，也是我国最早）的才子佳人小说。理由如下：

日本内阁文库藏《玉娇梨》（即《古本小说集成》据以影印者）卷首有素政堂主人《序》：“……适客携《玉娇梨》秘本示余……故不惜木灾，用代丝绣……”是此书即素政堂主人所刊。卷首又有《缘起》，谓此书“相传”“出弇州门客笔，而弇州集大成者也”，“弇州深喜其蕴藉风流，足空千古，急欲绣行，惜其成独后，弇州迟暮不及矣”，因而素未刊行，收藏者“什袭至今。近缘兵火，岌岌乎灰烬之余。……不敢再秘。因得购而寿木”。《缘起》虽不署名，但由其末一句，可知亦为此书刊行者所作。至“弇州门客”云云（“弇州”指明代著名文人王世贞），自出假托②。

又，王世贞为太仓（今属苏州太仓）人，素政堂为苏州书坊；而自王世贞晚年直至明末，这一带均无足以导致书稿“岌岌乎灰烬之余”的“兵火”，所以此书至早刊行于清初。而《玉娇梨》与《平山冷燕》合刻本卷首《序》作于顺治十五年（1658），自清初至顺治十五年之间仅顺治二年清兵南下时苏州、太仓一带有这样的“兵火”（此点邱江宁文已经指出），故《玉娇梨》的刊行当在顺治三年至十五年间。——在这里顺便说一下，合刻本《序》有“矧此书白而不玄……岂必

① 青莲室主人所撰《后水浒传》卷首有“采虹桥上客题于天花藏”的序，钤有“素政堂”、“天花藏”两方印章，则采虹桥上客与天花藏主人也是同一人，《后水浒传》当也是素政堂所刊行。所以，除此以外当还有素政堂以别的名义刊行的小说。

② 因为《玉娇梨》第一回开头就有一首诗，末两句为：“更有子云千载后，生生死死谢知音”，意谓此书在当时不可能为人赏识，倘能在后获一知音，那就感恩不尽了；若此书确是弇州门客写来请弇州审定的，写这两句岂不意味着弇州不会赏识此书，不是自己的知音吗？弇州门客岂有如此唐突弇州之理？

俟诸后世？皆将见一出而天下皆子云矣"之语，可见此《序》实在并不是为《玉娇梨》、《平山冷燕》二书的合刻本而作（否则应说"矧此二书白而不玄"，不会说"此书"），它当是其中一部书的《序》，在二书合刻时就将它作为合刻本的序了。但"岂必"二句显然是针对《玉娇梨》第一回回前诗"更有子云千载后，生生死死谢知音"而言，《平山冷燕》书中并无这类意思的话。所以，此《序》原是《玉娇梨·序》。那么为什么日本内阁文库藏《玉娇梨》卷首另有一篇与此不同的《序》呢？按，该《序》对这一小说虽也作了高度评价，但接着又说："客曰：白描绘事，逊色牡丹，无弦焦桐，让声羯鼓。倘优俳操去取之权，牙侩秉春秋之笔，则子将奈何？予曰：不然。是非识者定之。方今文人才女满天下，风流之种不绝，当有子云其人者谓予知言。子其俟之。"对此书出版后的效应的估计，较之顺治十五年《序》的"将见一出而天下皆子云矣"，真可谓天壤之别。所以，日本内阁文库藏本卷首的《序》乃是原序，其时还不知读者对此类小说的反响如何，故一面假托为被王世贞所赞赏的《金瓶梅》续书以吸引读者，另一方面在《序》中估计其效应时也不敢说满话（所谓"当有子云其人者谓予知言"，不过是"当有高明之人说此书很好"之意；只要有一个人说它好，就不能说作《序》者的预测不对）。不料此书一出就受到了读者的热烈欢迎，是以改写序言，撤掉《缘起》，不再假托为《金瓶梅》续书了。由此言之，《玉娇梨》乃是我国的第一部才子佳人小说，书坊在开始出版此类书籍时尚不知读者是否会欢迎，具有实验的性质，不料一炮打响，这以后不仅素政堂大出此类小说，别的书坊也纷纷跟进了。

也正因此，才子佳人小说乃是清初书坊推出的大众读物，因其广受读者欢迎，是以在当时非常兴盛，存留至今天的也很多。

在此类小说中，较有影响的为《玉娇梨》、《平山冷燕》、《好逑传》，另有《金云翘传》也值得注意。

以上四部小说，大致可分为两类。前三部为一类，以写男女青年婚恋为主；后一部另为一类，将婚恋和个人的坎坷命运结合起来写。

《玉娇梨》题荑秋散人撰（也有署作荑秋山人、荑荻山人、荻岸散人的，均不足据）；《平山冷燕》的早期刊本不署作者，后出的刊本或题荻岸散人撰，也有署作荻岸山人、荑荻散人的，也均不可信。

这两部书均是素政堂主人在清初刊行的（《平山冷燕》显然刊于《玉娇梨》之后），当是清初的作品①。《好逑传》署"名教中人编次，游方外客批评"，其作者、评者的生平均无考。书中第一回有"话说前朝北直隶大名府……"之语，可

① 《玉娇梨》于书中人物的活动时间只说是"正统年间"，不加"前朝"字样，那是因其假托为"弇州门客"所作之故，自不能据此而认为其作于明末。

知其作于清代；“北直隶”则为永乐以后的明朝人的习惯性用语（它的正式名为京师），入清以后，就以“直隶”作为其正式地名①，“北直隶”之称也随之消失，只有在明代生活过相当长时间的人才会由于习惯而仍用这一称呼。所以，此书当是一个由明入清的人在顺治时期或康熙前期所作。

这三部小说所写，皆是才子佳人相互爱慕，最终结为夫妇的故事；其间虽有无才无学而颇具财势或其他能力的奸徒因妄图获得佳人而使用种种卑鄙伎俩，给他们的结合带来很多波折，也为作品增加了若干悬念，但奸徒的阴谋都以失败告终。作为商业性的小说，这些作品的共同特点，是致力于情节的设计而忽视人物的描写；而为了给才子佳人以圆满的结局，不使读者由于他们的悲剧而产生重压感，作品把其父母尊长都写得很开明，对他们大力支持，有时连皇帝也站在他们一边。这就大大削弱了人物及其婚恋自由的要求与当时环境的尖锐对立，抽去了人物在剧烈的冲突中显示其激情和复杂的内心活动的可能性，加以作者对才子佳人的才又主要理解为能够作诗和掉文，从而让他们满口“之乎者也”，人物也就更无生气。但尽管存在着这样的缺陷，它们对才子佳人的相互眷恋及某些显然违背封建礼教的行动所持的肯定甚至赞赏的态度却很值得注意。例如《玉娇梨》中扮作男子的才女卢梦梨在与书中的男主人公苏友白初次交谈时，就谎称代妹子说亲，实际以自己的终身相许。在知道苏友白已有心上人后，又愿以小妾自处；最后二人均誓不相负。其有关对话如下：

……卢梦梨羞涩半晌，被苏友白催促不已，只得说道：“小弟有一舍妹，与小弟同胞，也是一十六岁，姿容之陋酷类小弟，学诗学文，自严亲见背，小弟兄妹间实自相师友。虽不及仁兄所称淑女之美，然怜才爱才，恐失身匪人一念，在儿女子寔有同心，一向缘家母多病，未遑择婿，小弟又年少，不多阅人，兼之门楣冷落，故待字闺中，绝无知者。昨楼头偶见仁兄翩翩吉士，未免动摽梅之思。小弟探知其情，故感遇仁兄，谋为自媒之计。今挑问仁兄，知仁兄钟情有在，料难如愿，故不欲言也。今日之见，冀事成也。异日兄来，事已不成，再眉目相对，纵兄不以此见笑，弟独不愧于心乎？……此实儿女私情，即今言之，已觉面熱顔赤，倘泄之他人，岂不令弟羞死。”……苏友白微笑道：“……除非两存。但恐非深闺儿女之所乐闻也。”卢梦梨道：“舍妹年虽幼小，性颇幽慧，岂可以儿女视之？恋君真诚，

① 明代的京师和南京均辖有不少府县，皆“直隶六部”（《明史·地理志》一），故在习惯上分别称为“直隶”（也称“北直隶”）、“南直隶”。到了清代，各省皆设总督，不再有“直隶六部”的行政区划了，明代的京师之地则正式被命名为直隶省。

> 昨已与弟言之矣。娶则妻，奔则妾，自媒近奔，即以小星而侍君子，亦无不可，……”苏友白大喜道：“……三人既许同心，岂可强分妻妾？倘异日书生侥幸得嫔二女，若不一情，有如皎日。”卢梦梨亦大喜道：“兄能如此，不辜弟妹之苦心矣。虽仓卒一言，天地鬼神实与闻之，就使海枯石烂，此言不朽矣。”

其对话虽然毫无感人的力量，但卢梦梨的追求婚恋自主的热情与勇气却实在是元曲《墙头马上》以来的女子“自媒”传统的继续，尽管她的愿意自居为妾和欣然接受苏友白一夫二妻的主张，并不是今人所赞同的。此类才子佳人小说的大量出现及其畅销，意味着男女青年——至少是其中的才子佳人——的婚恋自主的要求已得到了社会上为数不少的一部分人的承认。就此点而言，其同时代的《聊斋志异》中有不少美丽的爱情故事，在其百余年以后出现《红楼梦》所写的贾宝玉、林黛玉那样的爱情悲剧并引起普遍的同情，原都是顺理成章的事。也可以说，“五四”新文学中的大量爱情作品实在是植根于这样的传统土壤之中的，而并不仅仅是外来影响的产物。

其中尤其值得注意的，是出于女性作者之手的《平山冷燕》。书中对两位才女（山黛、冷绛雪）大加推崇，赞美她们在婚姻上具有的独立自主的权利，而且让两位顶尖才子平如衡、燕白颔在与她们比赛文才时大败亏输，一个自认“出丑”，另一个“垂头丧气”（第十七回）。而就评语来看，作者之写这两个才女，实是要为她们“吐气生色”（第六回评）；对于轻视女性的“迂腐儒绅”则在评语中斥为“于国家无毫发之补”（第三回评）。这都显示出了当时已开始觉醒的女性的心态。

这三种小说都在十八、十九世纪被介绍到了欧洲。《玉娇梨》和《好逑传》都有法文和英、德文译本，《平山冷燕》有法文译本。《好逑传》受到过歌德、席勒的称赞；黑格尔在其《历史哲学》中引述过的《两个表姐妹》就是《玉娇梨》的英文译名。所以鲁迅说它们“在外国特有名，远过于其在中国”①。

现在说才子佳人小说中的另一类——《金云翘传》②。

此书题青心才人编次，卷首有天花藏主人的序。由天花藏主人的生活年代来推测，这部小说的出现至迟在清初。而书中开头部分说：“即如扬州的小青，……正惟可伤可痛，故感动了这些文人墨士，替他刻文集，编传奇，留贻不

---

① 见鲁迅《中国小说史略》第二十篇《明之人情小说（下）》及人民文学出版社 1982 年版《鲁迅全集》第 9 卷《中国小说史略》的有关注释、人民文学出版社 1983 年版《玉娇梨》附冯伟民氏《校点后记》。

② 《金云翘传》，《明末清初小说选刊》第一函，春风文艺出版社 1985 年版，第 1—2 页。

朽，成了个一代佳人。谁人不颂美生怜，那个不闻名叹息！”(第一回)从上下文意来看，小青[①]的“成了个一代佳人”是文人们为她“刻文集、编传奇”的结果。但必须所刻文集、所编传奇流传开来，才能出现“谁人不颂美生怜，那个不闻名叹息”的盛况。换言之，《金云翘传》的写作距文人为小青“刻文集、编传奇”必已有相当年岁。谱小青事的传奇有朱京藩《风流院》、吴炳《疗妒羹》，皆刊于崇祯间。其文集有明末刊本《小青集》传世，但不知刻于哪一年；又有抄本《小青焚余稿》(附《小青传》)，为崇祯四年黄来鹤抄本。可见崇祯四年小青文集还处于以抄本形式流传的阶段。所以，在“文人墨士”为她“刻文集”时，离开明亡大概已没有几年了。《金云翘传》的写作在清代初期的可能性似较明末为大。

此书的情节大致如下：才女王翠翘与书生金重相爱。不幸她的父亲为强盗所诬攀，必须拿出一大笔钱去打点，否则就得家破人亡。为了筹款，她只得卖身与外乡人为妾，终于落入妓院。她以死反抗，鸨母怕落个迫良为娼、逼死人命的罪名，便买通当地一个流氓，假装要救她出去，既骗了她的身体，又制造出她与人私奔的假象，鸨母乘机加以毒打，打得她终于“自愿”为娼。后来书生束守爱上了她，但束生在家乡已有妻子，就娶了她另住；过了一年多，其妻用计把她劫回家去，备受折磨，且有性命之忧。她找了个机会逃出束家，在一尼姑庵中避难。因恐形迹败露，又由尼姑介绍到熟人薄妈家中寄住。薄妈假说束家追寻紧急，骗得她与其侄子薄幸结婚，又由薄幸把她卖给了浙江台州的一家妓院。翠翘认了命，从此随波逐流，“其名遂振一时”(第十七回)。于是引来了“一个好汉”徐海。他与翠翘意气相投，为她赎身，订了嫁娶之约而别。翠翘明知他要造反作乱，但仍一意守候着他。过了三年，徐海果然以寇兵来迎，又为她兴兵报仇，消了她的怨气。其时“闽、广、青、徐、吴、越”的民众遭徐海“寇兵”的蹂躏，“苦不堪言”(第十八回)。明兵无能，不能剿灭，督府就派人向翠翘游说，要她“以君国为重，以生民为念”(同上)，劝徐海投降朝廷。她照此做了。不料徐海一降，立即被害，督府又要对她进行污辱；最后将她赐与永顺酋长。“翠翘不得已，含涕从之”(第十九回)；而内心痛苦之极，遂投江自杀。幸而被人相救，不久又与金重重逢。金重虽已与她妹妹翠云结婚，对她的爱恋之情却始终如一，于是一夫二妇，“曲尽室家”(第二十回)。

徐海是实有的人物，为明代嘉靖时期的倭寇首领之一，纵横江、浙。总督

---

① 小青为实有人物抑文学中的虚构人物，当时有不同看法，因而传世的小青作品是否真是小青所作也是问题。现代学者潘光旦氏则认为她是实有人物，参见其所著《冯小青——一件影恋之研究》(新月书店 1929 年 8 月订正再版)。

胡宗宪以计诱降，又发兵围攻，徐海投水而死。《明史·胡宗宪传》对此有简单记述，并有"海妾受宗宪赂，并说海"之语，但没有记及其妾的姓名。在小说中，最早写及王翠翘、徐海故事的是晚明《亘史》中的《王翠翘》、《广艳异编》的《王翘儿》，两编内容大同小异；此外，《亘史》中的《罗龙文传》、明末短篇小说集《西湖二集》(周楫撰)的《胡少保平倭战功》，也都述及翠翘，但分别以写罗龙文、胡宗宪为主。其后余怀作《王翠翘传》[1]，系缀拾《亘史》中《罗龙文传》与《王翠翘》的事迹而成。以上各篇对王翠翘的记述均甚简略。

《金云翘传》则情节曲折，以下几点尤其值得重视：第一，这一作品的题材反映了社会对个人的迫害的惨酷。从诬攀翠翘父亲的强盗，糊涂而残酷的官府，妓院、流氓、骗子等恶势力，束守妻子那样的大家闺秀——她是尚书的女儿——及其娘家那样的豪门，乞求翠翘帮助以建功立业又倒过来对她迫害的总督(督府)，构成了一张无所不在的罗网，而像翠翘那样有才华的女子则只能在网中挣扎与哀号。尽管作品最后勉强给了翠翘一个大团圆的结局，拙劣地打破了悲剧气氛，但其所接触到的个人与社会矛盾的尖锐、集中，在以前的小说中却还没有见到过[2]。这意味着对个人所处困境有了进一步的感受。第二，小说对于像翠翘那样的被侮辱与被损害者，不是从道德上加以苛求，而是表现出明显的同情。当翠翘第一次被骗入妓院时，她虽曾勇敢地反抗，不惜自杀，及至出逃被获，遭受毒打，求死不得，终于屈服。作品不是把她作为没有气节的软骨头来谴责，而是极写其痛苦难忍，她那在皮鞭下哀告求饶的"伤心"之言，引得"旁人无不替他堕泪"(第十回)。至于她第二次落入妓院后，"人以彼求欢，彼正借人遣兴。豪歌彻夜，放饮飞觞"(第十七回)，揆诸传统道德，自是淫荡无耻，而作品却赞之为"有侠概"(同上)。这又意味着作者是考虑到了个人所能忍受的限度及其作为人的要求——包括"遣兴"在内——的。这样一种对待个人的原则，与曹雪芹对待尤三姐的原则实是相通的[3]；当然，从描写人物的艺术成就来说，此书的翠翘自远不足望《红楼梦》尤三姐的项背。第三，此书中的徐海，是个反社会的人物。反社会当然是一种可怕的行为，但又往往与社会的弊病相联系。作品写徐海写得并不成功，但并没有对这类反社会的人物作简单化的处理。在徐海初出场时，作者盛赞他的气概："开济豁达，包含宏大。等富贵若弁毛，视俦列如草莽。气节迈伦，高雄盖世。深明韬略，善操奇正，(曾)曰：'天生吾才，必有吾用。有才无用，天负我矣。设若皇天负我，我亦

---

① 载清代张潮辑《虞初新志》卷八。

② 例如《水浒》中的林冲，在上梁山前虽然一再遭到迫害，但那都是高俅父子在主使。而王翠翘所受到的则是来自社会众多方面的打击。

③ 这是指曹雪芹原本中的尤三姐，一百二十回本《红楼梦》中的尤三姐与此有别。

可以负皇天。大丈夫处世,当磊磊落落,建不朽于天壤,安能随肉食者老死牖下。纵有才无命,英雄无用武之地,不能流芳百世,亦当自我造命;弄兵潢池,遗耻万年。不然这腔子内活泼泼的热血,如何得发付也!'"(第十七回)接着写他为翠翘兴兵报仇,也令人心大快。但同时又写了徐海为广大人民所造成的劫难:"此时闽、广、青、徐、吴、越,寇兵纵横,干戈载道,百姓涂炭,生民潦倒,苦不堪言"(第十八回),连徐海自己也承认:"江南之地,为吾等毒殆尽,士民恨不能啖吾肉,……"(第十九回)这两者虽未能形成统一的整体,但作者已能同时注意到人物的这两个方面,也正反映了他对人的复杂性的体认。

不过,作者的认识、态度和作品的题材并不等于作品的内容。内容是体现于形式之中的。《金云翘传》在形式上粗糙、简陋而且颇多缺陷,没有对于人物具体、细腻、栩栩如生的描写,有时又让人物在日常对话中掉文,更显得不伦不类。因此,虽然作品的题材尖锐而集中地反映了个人与社会的矛盾,颇有可取之处,但在总体上却缺乏艺术感染力。

这一小说后来传入了越南,由阮攸(1765—1820)改编为喃传(越南的韵文体小说,其性质与中国的俗文学相似),名为《断肠新声》(亦名《金云翘传》),用其原来的题材重新进行创作,在越南文学史上具有很大影响。这既从另一方面证明了其题材的动人,也显示出了形式在文学中的重要性;《金云翘传》的不成功和喃传《断肠新声》的成功,其差别就在于形式。

二、通俗演义和其他长篇小说

这时期的通俗演义,值得注意的有褚人获(1635—1702 后)的《隋唐演义》和钱彩编次、金丰增订的《说岳全传》;另有陈忱(1615—?)的《水浒后传》①、青莲室主人的《后水浒传》、吕熊的《女仙外史》②,虽所写之事绝大多数出于虚构,与通常所谓演义异趣;但因都是以历史事件为因头的长篇章回小说,故一并在此介绍。

在以上五部中,《后水浒传》、《隋唐演义》、《说岳全传》都是商业性的小说,《水浒后传》与《女仙外史》则是文人另有寄托之作。而除了《隋唐演义》外,其

---

① 陈忱《水浒后传》有"万历戊申雁宕山樵序"。雁宕山樵即陈忱之号,但万历戊申时陈忱尚未出生。此当是恐以文字罹祸,故弄玄虚。现在所知的《水浒后传》版本,以康熙三年刊本为最早,英国博物院和日本早稻田大学各藏有一部(见日本大冢秀高编著《增补中国通俗小说书目》,汲古书院 1987 年 5 月版,第 161 页),序或即康熙三年所作。

② 吕熊当生于崇祯六至八年(1633 至 1635 年)之间,卒于康熙五十三年至五十五年(1714 至 1716 年)之间。见上海古籍出版社 1992 年版《女仙外史》卷首章培恒所作《前言》。

余的四部都含有不同程度的悼念明室覆亡之意。

在这方面表现得最明显的，是陈忱的《水浒后传》。忱字遐心，号雁宕山樵，乌程（今浙江湖州）人。为明遗民。入清后以卖卜为生，在顺治时曾与顾炎武、归庄等参加惊隐诗社。《水浒后传》共四十回，假托为古宋遗民著。卷首雁宕山樵《序》有云："嗟乎，我知古宋遗民之心矣。穷愁潦倒，满眼牢骚，胸中块磊，无酒可浇，故借此残局而著成之也。""必其垂老奇穷，颠连痼疾，孤茕绝后，而短褐不完，藜藿不继，屡憎于人，思沉湘蹈海而死……"此实为作者的自我描绘。作品的情节是接续百回本《水浒传》而展开的，大致如下：宋江、卢俊义诸人死后，原梁山泊头领李俊等或由于遭受官府压迫，或为了抱打不平，又各先后走上了反抗官府的道路。其中李俊等人率众浮海，在暹罗站住了脚跟；另一些人则仍在中国，不久金兵入侵，他们抗击金军，打了几次胜仗，终因众寡悬殊，也出海与李俊会合。最后李俊在暹罗为王，而仍奉南宋正朔。《序》中又谓：《后传》所叙"群雄激变而起，是得《南华》之怒"，"中原陆沉，海外流放，是得《离骚》之哀"，可知这实是作者寄托其明亡后的哀怨与愤怒之作。

书中写"群雄激变而起"的部分，对统治集团中一些人的敲诈勒索、霸占妇女等暴行颇表憎恨，对群雄的抗争也加赞美。只是描写虽尚具体，却并不见精采。故其感人之力远逊《水浒》。如第五回写李应的主管杜兴在彰德打抱不平，杀了一个恶人，官府却秉承童贯意旨，把远在家乡的李应收监，要他交出杜兴，其文字如下：

> 却说李应，虽知杜兴刺配彰德，有两三个月不通音信。其时秋末冬初，正在家里收拾稻子上仓，只见本府太爷来拜，慌忙出迎。知府到厅上；正要参见，知府道："枢密行文，有件要紧事，到府间去说。"衙役簇拥便行。李应脱身不得，只得随去。到济州城内，知府升了堂，说道："你主管杜兴，纵容他劫杀了冯指挥舍人，童枢密要你身上送出杜兴。"李应分辩道："杜兴刺配彰德，隔着三千多里，从来不通音耗，那里去寻他？"知府发怒道："你和他同是梁山泊馀党，自然窝藏在家，推不得干净。今日且不难为你，暂时监下，我申文到枢密院，自去分辩。"李应到监里寻思道："怎又做出事来，连累着我？"只得把银子分俵狱中。那节级人等晓得李应是大财主，要趁他钱财，并不难为。不在话下。

李应骤然遭受陷害，等待着他的很可能是杀身之祸——他根本不知杜兴音耗，当然找寻不出；枢密院的主持人童贯又是梁山死敌，哪肯听他"分辩"，其前途的凶多吉少已成定局。然而，李应对此既无惊怒之情，也无忧惧之意，只是在心里埋怨杜兴"怎又做出事来，连累着我"。作品在人物描写上的单薄、苍白，于此可见。

书中写"中原陆沉""之哀"的，最突出的是第三十八回柴进与燕青等作为暹罗使臣到达南宋首都临安的一段：

> ……到吴山顶上，立马观看，前江后湖，山川秀丽；遥望万松岭上，龙楼凤阙，缥缈参差，十分壮丽；俯瞰城中，六街三市，繁华无比。……柴进回头向北道："可惜锦绣江山，只剩得东南半壁。家乡何处？祖宗坟墓远隔风烟。如今看起来，赵家的宗室比柴家的子孙也差不多了。对此茫茫，只多得今日一番叹息。"燕青道："譬如没有这东南半壁，伤心更当何如？"

柴进的感慨，是与作品中人物的身份和处境相合的，也较深沉感人；燕青的那番话，却是代作者在安慰柴进并自抒沉痛了。生活在南宋初期的人，是绝不会以"譬如没有这东南半壁"来聊自宽解的，当时的人还没有体验过江山全都沦陷的痛苦。

总之，陈忱此书，在主观上虽有批判黑暗的政治现实及抒发沧桑之痛的动机，但由于艺术成就不高，也就缺乏感人之力。胡适在《水浒续集两种序》中，说"这部书里确有几段很精彩的文字，要算是十七世纪的一部好小说"①。他所举出来作为例证的，是第二十四回燕青将黄柑、青果献给被金兵所俘的徽宗和二十七回李应诸人处死蔡京等奸臣的两大段；现引其尤为赞美的前一段如下：

> ……道君皇帝一时想不起，问："卿现居何职？"燕青道："臣是草野布衣；当年元宵佳节，万岁幸李师师家，臣得供奉，昧死陈情；蒙赐御笔，赦本身之罪，龙札犹存。"遂向身边锦袋中取出一幅恩诏，墨迹犹香，双手呈上。
>
> 道君皇帝看了，猛然想着，道："元来卿是梁山泊宋江部下。可惜宋江忠义之士，多建功劳；朕一时不明，为奸臣蒙蔽，致令沉郁而亡。朕甚悼惜。若得还宫，说与当今皇帝知道，重加褒封立庙，子孙世袭显爵。"
>
> 燕青谢恩，唤杨林捧过盒盘，又奏道："微臣仰觐圣颜，已为万幸。献上青子百枚，黄柑十颗，取苦尽甘来的佳谶，少展一点芹曝之意。"齐眉举上。上皇身边只有一个老内监，接来启了封盖。道君皇帝便取一枚青子纳在口中，说道："连日朕心绪不宁，口内甚苦；得此佳品，可以解烦。"叹口气道："朝内文武官僚世受国恩，拖金曳紫；一朝变起，尽皆保惜性命，眷恋妻子，谁肯来这里省视！不料卿这般忠义！可见天下贤才杰士原不在近臣勋戚中！朕失于简用，以致如此。远来安慰，实感朕心。"命内监取过笔砚，将手中一柄金镶玉靶白纨扇儿，吊着一枚海南香雕螭龙小坠，放在红

① 《胡适文存二集》卷四，黄山书社 1996 年版，第 537 页。

毡之上，写一首诗道：

> 笳鼓声中藉毳茵，普天仅见一忠臣。若然青子能回味，大赉黄柑庆万春！
>
> 写罢，落个款道"教主道君皇帝御书"。就赐与燕青，道："与卿便面。"燕青伏地谢恩。
>
> 上皇又唤内监分一半青子、黄柑："你拿去赐与当今皇帝，说是一个草野忠臣燕青所献的。"
>
> ……两个取路回来，离金营已远，杨林伸着舌头道："吓死人！早知这个所在，也不同你来。亏你有这胆量！……我们平日在山寨，长骂他(皇帝)无道；今日见这般景象，连我也要落下眼泪来。"

胡适引完以后评论道："这一大段文章，真当得'哀艳'二字的评语！古来多少历史小说，无此好文章；古来写亡国之痛的，无此好文章；古来写皇帝末路的，无此好文章！"这恐怕是过誉了。此段文字较之上引李应下监的那一段固然要真切、生动得多，但也并不能给人以多大感动，较之杨林所说"连我也要落下眼泪来"的程度，真有天渊之别。而且，类似的段落在全书中也很少见。

清初的另一种《水浒》续书为青莲室主人的《后水浒传》。青莲室主人的生平不详。其书卷首有天花藏主人所作序，署"采虹桥上客题于天花藏"，说已见前；天花藏主人既是清初的作者，《后水浒传》也当是清代初期的作品。

此书的情节是：宋江、卢俊义等死后，转世为杨幺、王摩诸人，反抗官府，聚义于洞庭湖。后为岳飞所败，请求投降，岳飞不许，杨幺等遂俱死去。采虹桥上客的《序》中对杨幺诸人的"孝义"、"血性"、"雄才大略"多所称赞，并且说："设朝廷有识，使之当恢复之任，吾见唾手燕云，数人之功，又岂在武穆下哉！奈何君王不德，使一体之人，皆成敌国，岂不令人叹息，千古兴嗟宋室之无人也。"这与雁宕山樵的感慨颇为类似，而作品的主旨也即在此。不过，设想幼稚，描写粗率，较之陈忱《水浒后传》，又不可同日而语。如第十九回写开封知府贪赃枉法，欲屈斩孙本，不料遭到满堂书吏的反对。他们不但公然声称"我等众人岂肯心服"，而且还以行动来抗议："一齐说道：'相公既是徇私枉法，我等众人只索退出。'……说罢遂一哄走出堂去。"结果，知府不得不向众吏役屈服，免了孙本死罪，只将他刺配远方。这实在是缺乏常识的设想。即使吏役的"一哄走出堂去"真有挟制官府的力量，但贪赃枉法的知府在被迫作了让步之后，岂有不加报复之理？要抓住吏役的错失又是很容易的。以吏役社会经验的丰富，自不会不考虑到这一点。因此，只有这些吏役全都是忠于国法或友情(因为孙本是他们的同事)而毫不计及个人安危祸福的人，才会采取如此的集

体行动。在当时的衙门里，这自然是匪夷所思的事。

与这两部《水浒》续书同样以南宋和金的矛盾斗争为背景的是《说岳全传》。此书为钱彩编次，金丰增订。现仅知钱彩字锦文，为仁和(今浙江杭州)人，金丰字大有，为永福①人。序为金丰所作，末署“甲子孟春上浣永福金本识于余庆堂”。通常认为此“甲子”指康熙二十三年(1684)，但也有人认为是指乾隆九年(1744)。按，此书现在保存下来的皆为嘉庆及其以后的刊本。在锦春堂刊本《说岳全传》第一回中提到“赵匡胤”时，“胤”作“徿”，此自是“胤”的错字。但此书若为乾隆九年定稿，“胤”字当已避讳作“胷”(避雍正帝讳)，其初刻本或翻刻本就不可能误作“徿”了。换言之。金丰《序》所署“甲子”当为康熙二十三年，其时“胤”字尚不需避讳。

《说岳全传》写岳飞率军抗击金兵的故事，以情节紧张取胜，描写则颇为简单。如岳飞部将高宠挑华车之事，在戏剧中衍化为《挑华车》(一作《挑滑车》)，为京剧的保留节目之一，而在小说中也仅粗具梗概而已。

> 那高宠杀得高兴，进东营，出西营，如入无人之境。直杀得番人叫苦连天，悲声震地，看看杀到下午，一马冲出番营。正要回山，望见西南角上有座番营。高宠想道:“此处必定是屯粮之所。常言道:‘粮乃兵家之根本。’我不如就便去放把火，烧他娘个干净，绝了他的命根，岂不为美?”便拍马抡枪，来到番营，挺着枪冲将进去。小番慌忙报知哈元帅。哈铁龙吩附快把铁华车推出去。众番兵得令，一片声响，把铁华车推来。高宠见了，说道:“这是什么东西?”就把枪一挑，将一辆铁华车挑过头去。后面接连着推来，高宠一连挑了十一辆。到得第十二辆，高宠又是一枪。谁知坐下那匹马，力尽觔疲，口吐鲜血，蹲将下来，把高宠掀翻在地，早被华车碾得稀扁了。(第三十九回)

小说除赞扬岳飞的忠勇和智谋外，对北宋末年与南宋时期的政治腐败也多所批判。全书以如下一诗结束:“力图社稷逞豪雄，辛苦当年百战中。日月同明惟赤胆，天人共鉴在清衷。一门忠义名犹在，几处烽烟事已空。奸佞立朝千古恨，元戎谁与立奇功?”这与两部《水浒》续书作者的感慨颇有相通之处。不过，此书在岳飞、岳云等被害以后，又设计了岳飞次子岳雷率军扫平金邦的情节，在善于安慰读者方面，比《水浒后传》更进了一步。

由于《说岳全传》所反对的金，是中国少数民族女真族所建立的政权，而女真族在明代又建立“后金”，至1636年改国号为清，最后成为统一全

---

① 清代有两个永福县，一在福建，一在广西。金丰自署永福，不知其究为何地。

国的清王朝，此书在乾隆五十三年遭到了禁毁；但到嘉庆时又开始流行起来了。

与上述三部作品的写宋代故事不同，吕熊的《女仙外史》是以批判明成祖来寄托其对明朝的怀念的。吕熊，字文兆，昆山（今属江苏）人。在顺治二年（1645）清兵南下时，昆山民众曾奋起抵抗，并遭到残酷屠戮和劫掠。他的父亲因不愿自己儿子在清朝政府做官，从此就命令他“业医，毋就试”[1]。后来他虽做过清朝官吏的幕客，却始终拒绝出仕。

他所作的《女仙外史》，写明代永乐皇帝朱棣在夺取帝位后，以唐赛儿为首的一批忠臣义士仍拥戴建文皇帝，与朱棣作了坚决的斗争；直到朱棣去世，其子高炽即位，这一斗争才告结束。书中之大力表彰建文皇帝，对当时明朝遗民来说是别有意义的。例如，与吕熊基本同时的赵士喆，曾作过一部《建文年谱》，以显示建文帝之“至德”，其目的则是“当沧海贸易禾黍顾瞻之后，欲以残编故纸，慭遗三百年未死之人心”[2]。这也可见明朝遗民的宣扬建文帝乃是其系念明室的感情的表现，而不只是单纯的“发思古之幽情”而已。所以，吕熊这部书在政治上是犯忌的。他的发心写作这部小说是在康熙四十年（1701），写成约在四十二年或四十三年[3]，其刊刻约在康熙五十年（1711）[4]；不久就因“《外史》触当时忌”，从其借寓的南昌“归吴门”[5]。可惜具体情况现已不详，想来是他在南昌为此受人讦告，但事情并未闹得很大，逃回苏州就幸免了。

《女仙外史》所写的永乐帝篡位与唐赛儿造反，在历史上虽实有其事，但唐赛儿与建文帝并无关涉；至其具体情节，更是悠谬荒诞，神魔杂出；人物描写或简率浅陋，或离奇不情，较之陈忱《水浒后传》，显然有所不逮。但全书事迹繁多，头绪纷杂，而不致流于冗散，为其长处。是以《长生殿》作者洪昇评为“节节相生，脉脉相贯，若龙之戏珠，狮之滚球，上下左右，周回旋折，其珠与球之灵活，乃龙与狮之精神气力所注耳。是故看书者须睹全局，方识得作者通身手眼。”[6]语虽近夸，而作者的重视结构，也为事实。

总之，这是一部具有严肃的动机的小说，正如吕熊在该书《自叙》里所说：“夫建文帝君临四载，仁风洋溢。失位之日，深山童叟莫不涕下。熊生于数百年之后，读其书，考其事，不禁心酸发指，故为之作《外史》，大书帝之行在并建文年

[1] 乾隆《昆山新阳合志》卷二十五《人物·文苑·吕熊传》。

[2] 见钱谦益《有学集》卷十四《建文年谱序》。

[3] 见康熙钓璜轩刊本《女仙外史》卷首刘廷玑《品题》。

[4] 见上海古籍出版社1992年版《女仙外史》卷首章培恒所作《前言》。

[5] 《昆山新阳合志》卷二十五《人物·文苑·吕熊传》。

[6] 《女仙外史》二十八回所附洪昇评语。

号至二十六年,下接洪熙元年而止。谓之曰万世之公论也可,一人之私论也亦无不可。"同时,其写作态度也很严肃;他的友人刘廷玑谓其"平生之学问心事皆寄托于此"①,当非虚言。而且书中确也处处可以见到他的学问,从谈大道、天文、阵法、诗词直至各种杂学。但尽管如此,这仍是一部艺术水平颇低的作品。较值得注意的是:从他开始,清代小说中出现了"以小说见才学"②的一派。其后夏敬渠的《野叟曝言》,走的就是这一条路子,尽管二者的思想倾向很不相同。尤其有意思的是:《女仙外史》中能力高强、学问渊博的吕军师实是作者幻想中的自己,而《野叟曝言》中更为超凡入圣的文素臣,也同样是作者的自我幻化。

在此类小说的前述五部作品中,比较地没有政治意味的是褚人获所编、四雪草堂刊印的《隋唐演义》。现存四雪草堂初印本卷首有康熙三十四年(1695)褚人获所作序。人获,字石农,长州(今江苏苏州)人。此书是以明代后期的《隋史遗文》、《隋炀帝艳史》、《大隋志传》、《隋唐两朝志传》等通俗小说为基础,再增加若干新的内容而编成的。故署为"剑啸阁、齐东野人等原本,长洲后进没世农夫汇编。""没世农夫"当为褚人获的别号,"剑啸阁"指《剑啸阁批评秘本出像隋史遗文》,"齐东野人"则指齐东野人编次的《隋炀帝艳史》;二书皆为崇祯时的小说,《隋史遗文》是《西楼记》作者袁于令所编。

《隋唐演义》共一百回。大致前半部多凭借旧籍,后半部(尤其是六十六回以后)则以人获新创为多。此书以隋炀帝及其妃子朱贵儿为唐明皇、杨贵妃的前身,将这一对两世夫妻的故事作为全书的主干,而把自隋朝统一至唐明皇逝世为止的漫长时期的许多故事穿插于其间。

在其卷首的《四雪草堂重编隋唐演义发凡》的结尾说:"倘有翻刻者,千里必究。"可见这也是一部以营利为目的的小说。但书中不断出现作者的教训性的议论,其最后一回更一翻《长恨歌》及《长恨歌传》以来的关于杨贵妃成仙的传说,说她在"北阴别宅"里受罪,并对前去找寻她的方士道:"我有宿愆,又多近孽,当受恶报。只等这些冤对到齐,证结公案,便要定罪。"(第一百回)至于朱贵儿之所以能转世为杨贵妃,则是因她在炀帝将被贼臣谋害之际,一心护主,舍生全节,"以忠义相感,故能如愿"(同上)。所以,这实是一部道德色彩很强的小说。其中属于褚人获新创的部分,大抵叙述草率而设想迂腐;这也正是欲藉小说以说教的作者难以避免的命运。

---

① 《在园杂志》卷二。

② 鲁迅语,见《中国小说史略》第二十五篇。唯鲁迅以写作《野叟曝言》的夏敬渠为此派的最早作家,而吕熊的时代较夏敬渠早七十年或略多一些。

不过，在其前半部中，因为多数本于旧籍，也有一些较为生动的段落。如第四十回写隋炀帝赴扬州途中，命一群十六七岁的女孩子拉纤，因天气骤热，这些女子不免流汗喘息。"炀帝看了，心下暗想道：'这些女子，原是要他粉(妆)饰美观，若是这(一)等(个)〔个都〕流出汗来，喘嘘嘘的行走，便没一些趣味。'"于是采纳虞世基的建议，颁下重赏，命百姓在河堤两边移植杨柳。百姓贪图重赏，"便不顾性命，大大小小，连〔日〕夜都〈赶〉来种树。"炀帝也为之踌躇满志：

> 炀帝在船楼上，望见种柳树的百姓蜂拥而来，心下十分畅(快)快(惬)。因对群臣说道："昔周文王有德于民，〔故〕民为他起造台池，〔就〕如子〔之〕事父一般，千古以为美谈。你看今日这些百姓，〔一〕个个争先赶快〈来种柳树〉，何异昔时光景？〔众臣奏道："陛下德高三皇，功过五帝，不必细述其他，只这一段种柳光景，便可远垂不朽矣。臣等不胜庆幸。"炀帝道："这样好光景，不可虚过。〕朕也亲种一株，以见君臣同乐的盛事。"遂〔带〕领〔了〕群臣，走上岸来。众百姓望见〔炀帝〕，都〔慌忙〕跪〔在地〕下〔七上八下的乱〕磕头。炀帝〔遂〕传旨叫众百姓起〔来，因说道〕："劳你们百姓种树，朕心甚是(不)过意〈不去〉。〈待〉朕〔也〕亲栽一颗，以见恤民之意。"遂〔自家〕走到柳树边，选了一颗，亲自用手去移。手还不曾到树上，早有许多内相移将过来，挖了一个坑儿，栽将下去。炀帝只将手在上边(面)摸了几摸，就当他种了〔一般〕。群臣与百姓看见，〔都〕齐呼万岁。……(第四十四回)

这段描写真切细腻，颇具讽刺意味，实不妨视为《儒林外史》的先声。但它全部袭自《隋炀帝艳史》第二十七回《种杨柳世基进谋，画长黛绛仙得宠》。在上面的引文中，有〔〕号者为《隋炀帝艳史》原有而被褚人获删去的，有〈〉号者为《隋炀帝艳史》原无而由褚人获增入的，有()号的则是《隋炀帝艳史》不同于《隋唐演义》的原文[①]。两相比较，就可见《隋唐演义》在这一大段描写中不但毫无创造性，反而把"众臣"那段绝妙的颂词删去了。

三、蒲松龄的《聊斋志异》

《聊斋志异》的作者及版本

清初最杰出的小说，为蒲松龄(1640—1715)所作《聊斋志异》。蒲松龄，字

① 例如上引的"若是这(一)等(个)〔个都〕流出汗来"，在《隋炀帝艳史》中为"若是一个个都流出汗来"，《隋唐演义》则为"若是这等流出汗来"。

留仙，别号柳泉居士。山东淄川（今属淄博）人。出生在一个日趋没落的地主家庭，十余岁即为秀才，但一直未考取举人，到七十一岁才援例成为贡生。在家乡任塾师数十年，一度曾至外地为幕客，但时间很短。长于诗文，而以小说擅名；也作过俗曲。后人辑其诗文、俗曲等为《蒲松龄集》。

《聊斋志异》为文言短篇小说集，大概于康熙十一、二年（1672—1673）或稍后开始写作，一直写到他的晚年，至少经历了三十余年的时间。他自述其写作原委及过程说："才非干宝，雅爱搜神；情类黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成编。久之，四方同人，又以邮筒相寄，因而物以好聚，所积益夥。……独是子夜荧荧，灯昏欲蕊；萧斋瑟瑟，案冷疑冰。集腋为裘，妄续幽冥之录；浮白载笔，仅成孤愤之书。寄托如此，亦足悲矣。嗟乎！惊霜寒雀，抱树无温；吊月秋虫，偎阑自热。知我者其在青林黑塞间乎？"（《聊斋志异》卷首《聊斋自志》）这也就意味着，他的写作此书，固与其"搜神"、"谈鬼"的嗜好有关，但其主要目的，则一是抒发悲愤，二是聊以获得温暖和慰藉，即所谓"偎阑自热"。至于作品的题材，虽有一部分来自他人的述说或记录，也包括旧籍中的材料，但大都已经过他的润色乃至改造，主要的部分则出于他的创作。

《聊斋志异》长期以抄本流传，至乾隆三十一年（1766）始有刊本，即青柯亭本。今存的《聊斋》版本，最可靠的自是他的手稿本，但可惜只剩了半部。其次是山东博物馆所藏康熙抄本，残存五卷（即半部多一些）；再其次是乾隆间铸雪斋抄本，基本上保存了《聊斋志异》的全部作品。在后人的整理本中，以张友鹤氏辑校《聊斋志异会校会注会评》本（中华书局上海编辑所 1962 年初版，上海古籍出版社 1978 年新一版）成绩最为卓著。从现在保存的半部手稿本（四册）来看，全书为八册，不分卷，也未标明每册的次序；铸雪斋本则把它分成了十二卷，虽基本保存了手稿本每册中各篇的先后次序，但是否打乱了原来各册的次序，则在研究者中还有不同的意见。由于蒲松龄是按照《聊斋志异》中作品的写作先后来编排的，从中大致可以看出其创作的发展过程[①]。但限于文学史的体例，本书于此无法涉及。

《聊斋志异》的艺术成就

《聊斋志异》共收短篇小说四百九十余篇，所记大抵为奇异事迹，故名为"志异"；"志"是"记"的意思。其中虽有少数作品的特色仅在故事的怪异（如

---

① 见章培恒《〈聊斋志异〉写作年代考》、《再论〈聊斋志异〉原稿的编次问题》（皆收入《献疑集》）和 Allan Barr "The Texual Transmission of Liaozhai Zhiyi" (*Harvard Journal of Asiatic Studies* Vol. 44, No. 2(December, 1984))。《献疑集》附有该文的节译——《〈聊斋志异〉文本的演变》。

《尸变》、《喷水》),但多数都另具魅力。大致说来,其艺术成就体现在以下几个方面。

第一,书中的大多数小说是瑰奇的故事与通常的人性的结合。这些作品里的凡人与神仙鬼怪(怪中以狐精为主)都具有一般人的喜怒哀乐、情爱欲望,既非圣贤,也非奸邪,只是为了追求个人的幸福——包括情感和爱欲的满足——自发地采取了某些为传统道德所不容的言行,有时甚至颇具叛逆性,而神仙鬼怪的非凡力量则使其遭遇显得甚为奇幻,因而既给予读者以亲切感,也带来意外的愉悦。可以说,《聊斋志异》所具的吸引力就是以此为基础的。

体现此种特色极为明显而又各具佳胜的作品,有《娇娜》、《翩翩》、《霍女》、《香玉》、《青蛾》、《青凤》、《聂小倩》、《莲香》、《巧娘》、《连琐》、《连城》、《章阿端》、《荷花三娘子》、《小谢》、《阿绣》、《白秋练》等等,不胜枚举。这里试以《霍女》与《娇娜》为例。

《霍女》的情节是:彰德富户朱大兴吝啬而好色。有一次,他遇到一个姓霍的孤身女子,长得很美,便迫她为妾。她顺从了他,但要过很奢侈的生活,耗费尽了他的家私。在朱大兴面临败落时,她曾私奔当地的大户何家,主人很喜欢她,把她收留了下来;但后来又听别人之劝,把她送还朱家。于是她又私奔黄生。黄生贫困,但二人感情甚笃;她也变得吃苦耐劳,不要求过奢侈的生活了。过了好久,她忽然对黄生说,她其实是有家的,要黄生与她同回镇江娘家。在途中,有一人贪恋她的美色,愿出千金买她。她诱骗黄生写下卖契,并要对方拿来银子,就跟着走了。黄生不料有此变故,悲痛欲绝,而她却很快地回到了黄生身边。原来她是为黄生骗来了一大笔银子。到达目的地后,黄生才知道其娘家很富裕。过了些时候,她说自己不能生育,要为黄生纳妾,又说买妾的价格高,不如对外声称黄生是自己的哥哥,为他娶妻。于是不顾黄生的反对,为他在镇江娶了一个女子阿美。不久,她以"至南海一省阿姨,月余可返"为由,离家而去,但竟数月不回。黄生又发现霍家的人行动诡秘,害怕起来。决计把阿美留在她自己的娘家,独还彰德。而霍女的哥哥大郎却把阿美从其娘家胁迫出来,送还给途中的黄生,他们自己一家则就此搬迁,再无踪迹可寻。到阿美所生的儿子仙赐十余岁时,由老仆带着到镇江去。经过扬州,在旅舍休息。忽有一妇女,乘孩子身边无人,把他引入另一房间,抱于膝上。"乃为挽髻,自摘髻上花代簪之;出金钏束腕上。又以黄金内(即"纳"——引者)袖,曰:'将去买书读。'儿问其谁,曰:'儿不知更有一母耶?归告汝父,朱大兴死无棺木,当助之。勿忘也。'"及至老仆寻来,发现她是自己旧日主母;她便"推儿榻上,恍忽已杳"。

这一女子究竟是神仙、鬼怪抑或凡人,在作品中没有明白交代,但她的行

为显然与传统的道德相冲突。倘是神仙、鬼怪，自有保护自己的能力，何至被朱大兴胁迫而为妾？其后又何以要先后私奔何家与黄生？此非淫贱而何？况且她之与黄生"恨相得之晚"，重要原因之一是黄"工于内媚"，性欲的成分占有很大比重。倘是凡人，当然不会有"缘分已尽"之类的自觉，那么，她的主动离开黄生，岂非是厌倦了这种爱情生活而另有所求？那更是一种严重违背妇道的行为。然而，作品却把她写得很可爱。从她的被朱大兴胁迫为妾到她与黄生结为夫妇，我们看到的是一个弱女子在外力压迫下虽然作了牺牲，但却机智地进行报复、坚韧地从事斗争、终于战胜对手并取得了幸福的过程；从她的提出回娘家到一去不返，我们又看到了一个女子在决心离开自己的所爱者时的周到体贴、拳拳深情和决不为爱情——可能是已经逝去的爱情——而改变自己生活航向的自尊。这二者都令人感动。虽然由于作者避开了对她的心理活动的描写，我们无法了解她从前一个过程进向后一个过程时的内心波澜，否则也许会提供一种丰富、鲜明甚或与具有较强的主体意识的现代女性多少有其相通之处的个性，但作品故事的瑰奇及由此形成的恍惚迷离之致从另一方面给予读者以补偿，读者也就不去计较两个过程之间的缺少联结了。

《娇娜》的情节是：孔生流落天台，颇为困苦。幸遇素不相识的陕西皇甫公子，谈得投机，就留他住在家中，待遇优渥。有一次孔生患病，"胸间肿起如桃，一夜如碗，痛楚呻吟"，甚为危殆。"公子朝夕省视，眠食都废"。又把正在外祖母处的妹子娇娜叫回来，令她医治。娇娜"年约十三四，娇波流慧，细柳生姿。生望见颜色，频呻顿忘，精神为之一爽"。娇娜为他割除时，出血极多，他却"贪近娇姿，不惟不觉其苦，且恐速竣割事，偎傍不久"。病虽旋即痊愈，而他却"悬想容辉，苦不自已。自是废卷痴坐，无复聊赖"。公子已窥知其意，就明确告诉他，娇娜"齿太稚"，与他不相匹配，并为他介绍表姊松娘。孔生见松娘也很美丽，"与娇娜相伯仲"，就结了婚。夫妇间感情深厚。不久，公子赠以黄金百两，把二人送回孔生家乡。后来孔生考取进士，到延安担任推官；松娘已生了儿子，与他同赴任所。又因得罪了御史而被罢免，一时无法还乡。在那里忽然又遇到了皇甫公子，"入其家，则金沤浮钉，宛然世族"。他就与松娘母子同住皇甫家中。其时娇娜已嫁与吴家，也回娘家来和他们相聚。接着就发生了一件大事：

> 一日，公子有忧色，谓生曰："天降凶殃，能相救否？"生不知何事，但锐自任。公子趋出，招一家俱入，罗拜堂上。生大骇，疾问。公子曰："余非人类，狐也；今有雷霆之劫。君肯以身赴难，一门可望生全。不然，请抱子而行，无相累。"生矢共生死。乃使仗剑于门。嘱曰："雷霆轰击，勿动也。"生如所教。果见阴云昼暝，昏黑如磐。回视旧居，无复閈闳；惟见高

冢岿然，巨穴无底。方错愕间，霹雳一声，摆簸山岳；急雨狂风，老树为拔。生目眩耳聋，屹不少动。忽于繁烟黑絮之中，见一鬼物，利喙长爪，自穴攫一人出，随烟直上。瞥睹衣履，念似娇娜。乃急跃离地，以剑击之，随手堕落。忽而崩雷暴裂，生仆，遂毙。

少间，晴霁，娇娜已能自苏。见生死于旁，大哭曰："孔郎为我而死，我何生矣！"松娘亦出，共舁生归。娇娜使松娘捧其首，兄以金簪拨其齿，自乃撮其颐，以舌度红丸入，又接吻而呵之，红丸随气入喉，格格作响。移时，醒然而苏。见眷口满前，恍如梦寐。于是一门团圞，惊定而喜。

生以幽圹不可久居，议同旋里。满堂交赞，唯娇娜不乐。生请与吴郎俱，又恐翁媪不肯离幼子。终日议不果。忽吴家一小奴汗流气促而至。惊致研诘，则吴郎家亦同日遭劫，一门俱没。娇娜顿足悲伤，涕不可止。共慰劝之。而同归之计遂决。

在以上描写中最需注意的，是孔生与娇娜之间极其深厚而又不得不潜藏起来的爱情。就孔生来说，他之与松娘结婚，是因她"与娇娜相伯仲也"；严格说来，不过是把她作为娇娜的替代。在成婚之后，也许他自己都已不再意识到，而在他的内心深处最为珍贵的、愿意为之牺牲一切的，却仍是娇娜。证据是：当他看到被鬼物所攫的似是娇娜因而急跃离地前去相救时，不但已不顾惜自己的生命，连松娘母子与皇甫公子也在所不计了。因为，在这以前皇甫公子已谆谆叮嘱他"雷霆轰击，勿动也"，那也就意味着他如一动，穴中生灵——包括当时也在穴中的松娘母子——都将遭劫；而他也是完全领会这一点的，所以虽然处境极为险恶，他仍"屹不少动"。但为了救娇娜，他把这一切全都置之度外了，这就可见娇娜在他心中占有多重的分量！何况他在"繁烟黑絮之中""瞥睹衣履"，就"念似娇娜"，足征其心念所注，只在她身上，以致不但是娇娜的衣服，连她穿的鞋子的模样都记得清清楚楚。至于娇娜，在与孔生重逢后，"生拜谢曩德。笑曰：'姊夫贵矣。创口已合，未忘痛耶？'"虽然是开玩笑的话，但也隐隐透露了她对他的感情；因为这是只能出于关系很亲密的人之间的口吻，否则就应逊辞他的"拜谢"。后来见到孔生死在自己身旁，她完全被他的深情所震撼了，对他的称呼也就从"姊夫"而变为"孔郎"，而且说"孔郎为我而死，我何生矣"，这已远非感恩报德之情，而是生死之恋。而且，把她的这种表现与其在听到丈夫吴郎全家遭劫时的"顿足悲伤，涕不可止"相比较，显有厚薄之别——她没有为吴郎之死而引发"何以生为"之类的悲感。

总之，这整篇故事都颇为瑰奇。其中有不少奇幻的描写。篇末孔生守护皇甫公子全家那一节就是一个很好的例子。而作品的真正生命力实在于所写的人物及其相互关系，尤其是孔生和娇娜间这种美丽而凄凉——因为两人不

能结合——的爱情。蒲松龄在篇末说："余于孔生，不羡其得艳妻，而羡其得腻友也。观其容可以忘饥，听其声可以解颐。得此良友，时一谈宴，则色授魂与，尤胜于颠倒衣裳矣。"这话当然是站在男性的立场说的，因为孔生的这种可羡的遭遇实以娇娜的寂寞和凄苦的生活为代价；但同时也证明了蒲松龄确是把孔生与娇娜的感情纠葛作为本篇的中心的。

蒲松龄能以上述的态度来写霍女及孔生、娇娜间的微妙感情，实是晚明精神的继续。但他不能或不敢直抉人物的真实内心，从而缓和了人物与当时社会规范的矛盾，使作品只能以故事的瑰奇见长，缺乏对读者的震撼力——那是在晚明文学中曾经出现过的。他所处的时代究竟已非晚明了！

其次，《聊斋志异》善写悲哀的情状，以倾诉人生的不幸和缺陷。此类作品以简炼的笔墨，把哀苦写得极为深切动人，在我国古代文言小说中实属难能可贵。何况其所表现的，大都为荒诞之事，虚幻之情，而叙沉痛犹如亲历，这既可见其感情的浓烈，也显示出了想像的丰富和生动。

体现这种特色的作品，大致可分两类。一类以写人生的痛苦为全篇的中心，如《叶生》、《公孙九娘》等；另一类则以写人生的无奈见长，如《林四娘》、《田七郎》、《阿英》等。而无论是哪一类，都能从某些方面显示出人生的凄楚。

第一类中的《公孙九娘》所写的是：青年女子公孙九娘，与一大批无辜民众同遭政府的迫害，母女双双惨死异乡，丛葬荒郊。数年后，人间的一个青年男子——作品中称为"莱阳生"——于晚间来到丛葬之所，邂逅公孙九娘，经人说合而成婚。但她虽在花烛之夜，仍然充满了悲苦：

> ……枕上追述往事，哽咽不成眠。乃口占两绝云："昔日罗裳化作尘，空将业果恨前身。十年露冷枫林月，此夜初逢画阁春。""白杨风雨绕孤坟，谁想阳台更作云？忽启镂金箱里看，血腥犹染旧罗裙。"天将明，即促曰："君宜且去，勿惊厮仆。"自此昼来宵往，嬖惑殊甚。

公孙九娘知道人与鬼不能长久结合，过了不久，就催促莱阳生归去，只是希望他能把自己母女的遗骸迁回埋葬。然而这一可怜的愿望也终于不能实现：

> 一夕，问九娘："此村何名？"曰："莱霞里。里中多两处（指莱阳县和栖霞县。——引者）新鬼，因以为名。"生闻之欷歔。女悲曰："千里柔魂，蓬游无底，母子零孤，言之怆恻。幸念一夕恩义，收儿骨归葬墓侧，使百世得所依栖，死且不朽。"生诺之。女曰："人鬼路殊，君不宜久滞。"乃以罗袜赠生，挥泪促别。生凄然而出，忉怛若丧。……
>
> 叩寓归寝，展转申旦。欲觅九娘之墓，则忘问志表。及夜复往，则千坟累累，竟迷村路，叹恨而返。展视罗袜，着风寸断，腐如灰烬，遂治装

东旋。

> 半载，不能自释，复如稷门，冀有所遇。及抵南郊，日势已晚，息驾庭树驾庭，趋诣丛葬所。但见坟兆万接，迷目榛荒，鬼火狐鸣，骇人心目。惊悼归舍。失意遨游，返辔遂东。行里许，遥见女郎独行丘墓间，神情意致，怪似九娘。挥鞭就视，果九娘。下语，女竟走，若不相识。再逼近之，色作怒，举袖自障。顿呼"九娘"，则湮然灭矣。

尽管莱阳生并非不愿实现自己的诺言，但仅仅在与她分别的当夜去了一次丛葬之所，便因"竟迷村路"而"治装东旋"了。假如他真对此事极其重视，至少应该连续寻找几夜的。而且，在回乡之后，竟过了半年才重来寻找。她后来之不愿再与他相见，显然是认为他对自己并无炽烈的爱，以致连她这种恳求也并不怎么重视。这在一个陷于悲惨中的、像公孙九娘那样富于才华而多情的女子确实不堪忍受。所以，她不仅生前历尽折磨，死后也一直沉浸在痛苦之中；短暂的婚姻所带给她的仍然不过是失望与怨怅。然则人生的痛苦竟然连死亡也不能解脱！

与公孙九娘的死后都不能实现自己的愿望相反，《叶生》中的主人公叶生倒是在死后满足了心愿的。然而，这种满足其实是更刺心的悲哀。他在生前怀才不遇，屡次参加科举考试都未被录取；最后遇到了一个赏识他的知县丁乘鹤，多方为他宣扬，但仍然名落孙山；丁乘鹤离任时，要他跟着去，以便进一步为他设法，他却因自己的命途坎坷，在极度的悲愤中生病而死去了。然而，他的鬼魂还是像生人一样地去见丁乘鹤，并说已经病愈。丁乘鹤信以为真，聘请他教授自己的儿子。几年以后，他的学生考取了进士，他也在丁氏父子的帮助下考取了举人。在他学生的劝说下，他决心返乡一次。

> 会公子差南河典务，因谓生曰："此去离贵乡不远。先生奋迹云霄，锦还为快。"生亦喜。择吉就道，抵淮阳界，命仆马送生归。归见门户萧条，意甚悲恻。逡巡至庭中，妻携簸具以出，见生，掷具骇走。生凄然曰："我今贵矣。三四年不觌，何遂顿不相识？"妻遥谓曰："君死已久，何复言贵？所以久淹君柩者，以家贫子幼耳。今阿大亦已成立，行将卜窀穸。勿作怪异吓生人。"生闻之，怃然惆怅。逡巡入室，见灵柩俨然，扑地而灭。妻惊视之，衣冠履舄如脱委焉。大恸，抱衣悲哭。

他满腔欢喜，自以为终身的追求终于实现，得以衣锦还乡了。但其结果，却是骤然认识到一切都已终结，所有的努力都是徒劳，自己的悲剧命运永远无法改变。这是怎样摧心裂肺的痛苦！除了"扑地而灭"，他还有什么路好走！

其第二类中的作品，从表面看来似与第一类无别，都写了人生的悲哀；但

与第一类相较，却更强调了人生的无奈。此类作品中的主人公，例如《田七郎》中的田七郎、《阿英》中的阿英，原是意识到厄运的可能降临而力求避免的，但却终因客观的处境或自己无法抑制的感情上的要求，而仍然无法摆脱悲惨的命运。《林四娘》的主人公林四娘的遭遇更发人深思。她前身本是明末衡王府的宫女，清兵入境时，"遭难而死"。经过十七年，其鬼魂却与陈宝钥热恋，但内心却始终极为惨苦。她"每夜辄起诵《准提》、《金刚》诸经咒。公（指陈宝钥。——引者）问：'九原能自忏耶？'曰：'一也。妾思终身沦落，欲度来生耳。'"然而，这种企图避免再次"沦落"的努力，带来的却是另一种类型的悲剧：

> 居三年，一夕，忽惨然告别。公惊问之。答云："冥王以妾生前无罪，死犹不忘经咒，俾生王家。别在今宵，永无见期。"言已，怆然。公亦泪下。乃置酒相与痛饮。女慷慨而歌，为哀曼之音，一字百转，每至悲处，辄便哽咽。数停数起，而后终曲，饮不能畅。乃起，逡巡欲别。公固挽之，又坐少时。鸡声忽唱，乃曰："必不可以久留矣。然君每怪妾不肯献丑；今将长别，当率成一章。"索笔构成，曰："心悲意乱，不能推敲，乖音错节，慎勿出以示人。"掩袖而去。公送诸门外，湮然没。公怅悼良久。视其诗，字态端好，珍而藏之。诗曰："静锁深宫十七年，谁将故国问青天？闲看殿宇封乔木，泣望君王化杜鹃。海国波涛斜夕照，汉家箫鼓静烽烟。红颜力弱难为厉，蕙质心悲只问禅。日诵菩提千百句，闲看贝叶两三篇。高唱梨园歌代哭，请君独听亦潸然。"诗中重复脱节，疑有错误。

她要超度来世，但由此导致了与恋人的永别。而眼前这种剧烈的痛苦，又岂是未来的富贵所能抵偿于万一？然则人生实永远只能在苦海中挣扎，终无解脱之日。

中国古代的文学缺乏悲剧的精神，这是王国维等人早就指出过的，鲁迅还曾因此而加以"瞒与骗"的恶谥。所以，蒲松龄能在不少作品中直面人生的凄楚，也正是其可贵的一端。

第三，笔致峭拔而宛转，不仅兼具古文与六朝骈文之长，且能有所突破，是以叙述简要而生动。

《聊斋志异》是以古文来写作的，用笔简峭而凝练，但又吸收了六朝骈文的长处，致力于对美的追求，故时时有灵动之致。这在写景方面可以看得更为清楚。试举数例，以见一斑：

> 杨于畏，移居泗水之滨。斋临旷野，墙外多古墓，夜闻白杨萧萧，声如涛涌。夜阑秉烛，方复凄断。忽墙外有人吟曰："玄夜凄风却倒吹，流萤惹草复沾帏。"反复吟诵，其声哀楚。听之，细婉似女子。（《连琐》）

> 伶仃独步，无可问程，但望南山行去。约三十馀里，乱山合沓，空翠爽肌，寂无人行，止有鸟道。遥望谷底，丛花乱树中，隐隐有小里落。下山入村，见舍宇无多，皆茅屋，而意甚修雅。北向一家，门前皆丝柳，墙内桃杏尤繁，间以修竹；野鸟格磔其中。(《婴宁》)
>
> 一夜，梦至江村，过数门，见一家柴扉南向，门内疏竹为篱，意是亭园，迳入。有夜合一株，红丝满树。隐念：诗中"门前一树马缨花"，此其是矣。过数武，苇笆光洁。又入之，见北舍三楹，双扉阖焉。南有小舍，红蕉蔽窗。探身一窥，则椸架当门，罥画裙其上……(《王桂庵》)

其第一例堪称凄美，二、三两例则均属清丽。此等曼妙的文笔，实受六朝骈文的影响，迥出所谓唐宋八大家之外；而笔致的自然，又与骈文蹊径显异。

至其述人叙事，在力求简洁的前提下，务期具体而生动。故凡事件的关键性进程，人物在此种状态下的声音笑貌、言语动作(不包括内心活动)的主要方面，都能活现于读者之前。上引《娇娜》、《叶生》、《公孙九娘》、《林四娘》篇中各段，皆是显例。今再引《聂小倩》篇中的一段，以为补充。那是在青年女子聂小倩的鬼魂与甯采臣合作、得剑仙帮助而摆脱了原先控制她的妖物羁绊之后发生的。甯采臣把她的尸骸携回故乡，葬于自己住宅的附近；她本想嫁给甯采臣，但他母亲不同意，只肯收她为义女。她白天留在甯家，晚上却不得不回坟墓。以下所引，是其第一天晚上从甯家返回坟墓前的情景：

> 日暮，母畏惧之，辞使归寝，不为设床褥。女窥知母意，即竟去。过斋(指甯采臣的居室。——引者)欲入，却退，徘徊户外，似有所惧。生呼之。女曰："室有剑气畏人。向道途之不奉见者，良以此故。"甯悟为革囊，取悬他室。女乃入，就烛下坐。移时，殊不一语。久之，问："夜读否？妾少诵《楞严经》，今强半遗忘。浼求一卷，夜暇，就兄正之。"甯诺。又坐，默然，二更向尽，不言去。甯促之。愀然曰："异域孤魂，殊怯荒墓。"甯曰："斋中别无床寝，且兄妹亦宜远嫌。"女起，容颦蹙而欲啼，足偃儴而懒步，从容出门，涉阶而没。甯窃怜之。

聂小倩在这一特定状态下的言语、动作、神态皆栩栩如生，叙述又宛转而富于情致。唐宋古文家本不擅于此等描写，归有光虽以《先妣事略》、《寒花葬志》等文为人所称道，但其情致也显然不逮。至于骈文，更不宜于作具体、生动的叙事。所以，蒲松龄的此等文笔，不仅吸收了前人骈、散文的长处，且又有所突破，特色鲜明。

第四，《聊斋志异》所述虽为恍惚离奇之事，但实以冷酷的社会现实为背景。那些美丽的鬼狐所给予人们的，往往是人间所得不到的温暖。如《娇娜》

中的孔生，在流落不偶时留他居住并给予种种优遇的，是狐狸皇甫公子一家；《翩翩》中的罗子浮，“为匪人诱去作狭邪游”，以致金尽为倡家所逐，身患恶疮，流落为丐，是不知为狐为仙的翩翩收留了他，并为他治愈了疾病，最终结为夫妇；《张鸿渐》中的张鸿渐，既受官府迫害，其妻又为无赖凌逼，两次把他从死亡边缘救回来的是女狐舜华；《辛十四娘》中的冯生，不听其妻辛十四娘的劝告，终致被豪家陷于死地，为了把他救出来而历尽艰苦的，是辛十四娘和她的婢女，而这两人都是狐精，而且，正如辛十四娘对冯生所说的：“君被逮时，妾奔走戚眷间，并无一人代一谋者。尔时酸衷，诚不可以告愬。”冯生的“戚眷”却都是人类。所以，《聊斋》中的鬼狐世界实是作为冷酷的人间世的对立面而存在的。这既是《聊斋志异》之为“孤愤之书”之所在，也是此书之使人产生亲切感的原因。

由于以上诸点，《聊斋志异》遂成为我国千古独绝的文言短篇小说集。其后虽有纪昀《阅微草堂小说》、袁枚《子不语》、《夜雨秋灯录》等书陆续问世，但或缺乏描写（如前两种），或立意卑俗、文笔荒陋（如后一种），均不足与《聊斋》比肩。

第五节　戏　　曲

经过明末清初的大动乱并最终导致清王朝取代明王朝的结局后，汉族士大夫面对着满目疮痍的社会，经受着自身较之满族的同阶层者低人一等的屈辱，不得不滋生悲凉的沧桑之感。同时，晚明精神在清初虽已颇有减退，却并未消失。清初戏曲创作受这两大因素的影响，也就常常出现对乱离的悲叹和兴亡的感喟，以及对某些传统观念的冲击和爱情的讴歌，尽管歌喉已不如晚明的嘹亮、圆润。其受人瞩目之作多出于此；只是不同的作家、作品各有不同的侧重，如李渔的戏曲就完全没有前一类内容。至于当时的代表性戏曲作品，除李渔诸作已见前述外，先有吴伟业的《秣陵春》、《临春阁》、《通天台》，李玉的《千钟禄》等，后有洪昇《长生殿》、孔尚任《桃花扇》。洪、孔二剧声名尤噪。

一、吴伟业、李玉的戏曲及其他

吴伟业主要是诗人，戏曲创作不过是他在明亡以后的偶尔寄兴之作，如其在《秣陵春·序》中所言：“余端居无憀，中心烦懑，有所彷徨感慕，仿佛庶几，而将遇之，而足将从之，若真有其事者；一唱三叹，于是乎作焉。”这三剧虽都充满

了沧桑之感，但其主旨却各不相同，每一种都具有鲜明的特色。

《秣陵春》以主要篇幅用来写爱情。其情节大致如下：南唐亡后，后主旧臣徐铉的儿子徐适所珍藏的玉杯为后主昭仪黄氏的侄女黄展娘所得，展娘珍藏的宝镜也落到了徐适手中。二人各在玉杯、宝镜中照见了对方的影子，因而相互爱慕。又得仙人之助，展娘的灵魂离开躯壳而与后主、昭仪的鬼魂相聚，并成了他们的干女儿，遂由他们做主，与徐适成婚。婚后，徐适被官府捕去，展娘的灵魂受惊而逃回自己的家里。她的肉体本因灵魂离去而长期昏迷，接近死亡，至此而霍然痊愈。徐适被捕后，因祸得福，中了状元。但他急于找寻展娘，不愿做官，说是“我妻子失散，那里还有兴做官”（三十一出《辞元》）。最后终于夫妇重圆，并在金陵的李后主祠中祭祀。后主旧日仙音院中的乐工曹善才其时已出家为道人，自愿在祠中侍奉香火。

就这一作品对爱情描写的本身来看，实在没有太大的创造性。在戏曲史上，女子的灵魂离开躯体而与所爱者成婚，早已见于元郑光祖《倩女离魂》、明代吴炳《画中人》等剧。男子因不能与所爱的女子团聚而不愿为官，也已见于袁于令《西楼记》。至其曲词，在表现爱情上尚未能逾越吴炳《画中人》、《情邮记》诸作，遑论《牡丹亭》？但将爱情描写与沧桑之感的抒发结合起来，却为此剧所首创。

这种沧桑之感，体现在许多人物身上。如男主人公徐适，一出场的〔正宫引子·瑞鹤仙〕就是：“燕子东风里，笑青青杨柳，欲眠还起。春光竟谁主？正空梁断影，落花无语。凭高漫倚，又是一番桃李。春去愁来矣，欲留春住，避愁何处？”其“凭高漫倚，又是一番桃李”之句，已隐含无限感慨：意谓旧朝已逝，现在又是一番新朝的兴旺气象了。在徐适以后出场的蔡游（徐适友人）的〔黄钟引子·西地锦〕，就把这层意思说得较为显豁：“步屧村村花柳，故人寂寞青溪。南朝自古伤心地，啼鸟有恨谁知？”至于抒写兴亡之感的高潮，则是最后一出《仙祠》中李后主（小生）魂返故国，与旧日乐工曹善才（外）的问答：

> ……（小生）我那澄心堂呢？（外）
> 〔后庭花〕澄心堂堆马草，（小生）凝华宫呢？（外）凝华宫长乱蒿，（小生）御花园许多树木呢？（外）树木呵，砍折了当柴烧，（小生）那书籍是我最爱的。（外）书呵，拆散了无人裱。亏了个女婿妆乔，状元波俏，才挣这搭儿香火庙。善才也做庙里道人了。（小生）这也难为你。（外）三山卷怒涛，乌鸦打树梢，城空怨鬼号。怕的君王愁坐着，则把俺琵琶弹到晓。（小生）世间光景，自然是这样的……

这真是满纸呜咽！与其说是曹善才在抒发其南唐亡后的悲慨，实不如说是吴

伟业在叙述清兵入南京后的所见所感。此折无论在构思(以前朝乐工来写出兴亡之感)抑或曲词方面,均可视为《长生殿·弹词》(见后)的先声。是以清初罗坤为《长生殿》所作《题辞》说:"词笔娄东迴绝尘,排场我爱《秣陵春》。六朝感慨风流后,跌宕中原有几人?"既点出《秣陵春》的主旨为对"六朝"(借指南唐)灭亡的感慨,又隐以《长生殿》为《秣陵春》的后继。而《长生殿》的抒写兴亡之感,则固集中在《弹词》一出,如其同时人杜首言的《题词》所说:"开元盛事过云烟,一部清商见俨然。绣口锦心新谱出,《弹词》借手李龟年。"(均见《暖红室汇刻传奇》本《长生殿》)是洪昇实借手李龟年来抒发其沧桑之感,与吴伟业之借手曹善才来叙写兴亡悲慨如出一辙。

和《秣陵春》之为传奇不同,吴伟业的《临春阁》、《通天台》都是杂剧。虽均以抒发兴亡之感为主,而前者尤其值得注意,因其同时对轻视女性的传统观念作了猛烈的冲击,显示了晚明精神其实蕴藏着很大的发展可能性。只是在吴伟业以后,由于客观条件的变化,这种可能性并未进一步实现。

《临春阁》写南朝陈后主的亡国,以女将冼氏和后主妃子张丽华为主要人物。据吴伟业以前的各种史书记载,陈后主的亡国是荒废政事所造成,其中的主要一条就是宠幸张丽华和孔贵妃。伟业此剧则盛赞张丽华的为国勤劳、美丽多才,并设置了智勇双全、忠于国家的女将冼氏,明确地把陈的灭亡归因于担任文武要职的男性和昏庸的陈后主。其最后一出,写隋军南下,冼氏星夜起兵赴救,不料后主重用的那些男性将帅一触即溃,不待冼氏兵到,隋军已破京城,张丽华、孔贵妃都已被害。丽华鬼魂来到冼氏军营托梦,诉说衷情。冼氏梦醒,知陈朝已亡,张丽华和孔贵妃都已被害,无限悲愤:

> ……(旦仰面大哭介)
>
> 〔紫花儿序〕娘娘呵!谁似你千娇百纵,谁似你粉艳香融,谁似你断燕惊鸿。我见了芳心犹动,亏下的一点霜锋。娘娘,你死得其所,也索罢了。从容,肠断琵琶曲未终。寄语那黑头江总:还亏我薄命昭阳,点缀了诗酒江东。(小生)闻得众文武说两个贵妃许多不是。(旦)都是这班人把江山坏了,借题目说这样话儿。
>
> 〔麻郎儿〕他锁着雕房玉栊。五言诗怎卖卢龙?我醒眼看人弄醉翁,推说道里头张孔。(末)孔贵妃听得也自缢了。(旦)这个还好。他两人相处甚厚,此去呵,〔幺篇〕须与他女兄相逢,唧哝。生折倒琼树青葱,枉摔碎玉佩丁冬,活支煞翠娟雏凤。就杀也罢了,把这样人儿,胡拿乱拥,岂不可惜!
>
> 〔络丝娘〕密扎扎刀枪没缝,冷清清茶饭谁供?一个人儿厮葬送。君王呵!做官家何用?
>
> 〔东原乐〕娘娘,你恨血千年痛,悲歌五夜穷。便算是有文无禄,做个诗人

冢，消不得一碗凉浆五粒松。谁似你魂飘冻，止留得女包胥，向东风一恸。

在这些曲词中，充满了对张丽华的赞美和为她遭受迫害而生的悲痛，对那些男性则表现出强烈的轻蔑。吴伟业作为男性诗人，在当时能这样地为女性抒写心曲，推倒女祸亡国的谬见，确属难能可贵。而其深沉的兴亡之痛，也就渗透于这种对女性命运的悲悼之中。以下所引两曲，可为代表。前者是冼氏在知道张丽华被害后的哀思，后者是张丽华的自悼。

〔锦搭絮〕洞庭波涌，五岭云封。嚓呖呖几行征雁，昏惨惨几树青枫。他血污游魂怕晓钟，除非是神女兰香有梦通，我也认不出雨迹云踪，待折那后庭花问远公。

〔秃厮儿〕临春阁叹暮雨凄凉画栋，后庭花做楚江萧瑟芙蓉。歌残玉树听晓鸿，少不得绮窗外又东风融融。

较之《临春阁》，《通天台》的情节更为简单。全剧只两出。叙南朝沈炯本仕于梁，梁亡后被羁北朝，抑郁无聊；一日游于郊外，见汉武帝的通天台已经颓坏，又联想到梁亡后的悲惨局面，愈益痛苦；因而醉卧酒肆，梦见汉武帝召宴；醒来之后，觉悟人生"到头来总是一场扯淡，何分得失，有甚争差"（第二出《幺篇》）。但这只是无可奈何的自慰之词，全剧仍以兴亡之悲为基调。郑振铎氏为《清人杂剧初集》的《临春阁》、《通天台》所作《跋》语说："《通天台》第一折炯之独唱，悲壮愤懑，字字若杜鹃之啼血，其感人盖有过于《桃花扇·余韵》中之《哀江南》一曲也。"确为精辟之见。只是此剧的兴亡之感已逾越于王朝递嬗，而更着眼于世事的无常了。试看沈炯见到荒芜的通天台时的感慨：

〔点绛唇〕万里思家，青袍布袜。西风乍，落木寒鸦，一道哀湍下。

〔混江龙〕则看他终南如画，荒台百尺揽烟霞。……猛抬头几行金字，一弄儿明纱。原来是汉武帝通天台。咳！武帝甘泉万骑，那里去了？今日冷清清坐地，只落得沈初明一个陪侍他。赤紧的汉室官家闲退院，不比个长安县令放晨衙。黄门乐承值的樵歌社鼓，上林苑开遍了野草闲花。大将军掉脱了腰间羽箭，病椒房瘦损却脸上铅华；山门外剩几个泪眼的金人，废廊边立一匹脱韁的天马。早知道通天台斜风细雨，省多少柏梁宴浪酒闲茶。……

〔油葫芦〕石马嘶风灞水洼。那北邙山直下。茂陵池馆锁蒹葭，珠帘零落珊瑚架，玉鱼沉没蛟龙匣。这的是松楸埋宝剑，那里有鸡犬护丹砂。尽生前万岁虚脾话，赚杀人王母碧桃花。（第一出）

汉武帝生前何等威风，何等奢华！就是死后，因其子孙长期统治全国，他也备

受尊崇；但到最后仍落得如此凄凉的结局，这就是“到头来总是一场扯淡”之意。而其曲词也灵动跳脱，既明白如话，又极为凝练，诗意浓郁，堪称绝唱。只是梅村剧本（包括前两种在内）均不注重戏剧性，故其在戏曲史上的影响不但远不如《长生殿》、《桃花扇》之大，就其流行程度来说，也逊于与其基本同时的李玉。

李玉，字玄玉，号苏门啸侣、一笠庵主人，吴县（今江苏苏州市）人。生平不详。精于音律，所撰《北词广正谱》，吴伟业曾为之作序。一生作剧甚多，今存者尚有十九种。以其注重情节、结构，曲词通俗，在舞台上颇为流行。写忠奸斗争的《一捧雪》、《清忠谱》，写男女恋爱的《占花魁》等均较著名；而文学价值最高的则为《千钟禄》。

此剧写明代初叶建文帝因其叔父朱棣起兵反叛，兵败逃亡，朱棣即位为帝，大肆杀戮忠于建文和不愿与朱棣合作的臣僚，残害其家族；所谓《千钟禄》实即“千忠戮”的谐音。剧本对建文帝甚为同情，对朱棣及其帮凶则加以谴责。

如前所述（见本章叙述小说《女仙外史》的部分），当时人之怀念建文实含有留恋明室之意，而剧中所写被残害者的惨状，也可使人联想到明末清初的许多受难者的遭遇。作者在写到此等场合时，笔端常带感情，故颇有动人之处。建文在逃亡途中见到众多受害者情景的《惨睹》一出，这种特征尤为明显。

> （生缁衣笠帽，小生道装挑担上，白）大师走吓！
>
> 〔倾杯玉芙蓉〕（生）收拾起大地山河一担装。
>
> （小生合唱）四大皆空相。历尽了渺渺程途，漠漠平林，叠叠高山，滚滚长江。（生白）我自吴江别了史徒出门，师弟两人，一路登山涉水，夜宿晓行。一天心事，都付浮云；七尺形骸，甘为行脚。身作闲云野鹤，心同槁木死灰。（唱）但见那寒云惨雾和愁织，受不尽苦雨凄风带怨长。（生白）徒弟，前面是那里了？（小生）是襄阳城了。（生）是襄阳城了！咳！（生唱）雄城壮。看江山无恙，谁识我一瓢一笠到襄阳！
>
> （内）走吓！（小生）后面有许多车辆兵马来了。且闪过一边，让他们过去。（下。外末拿枪、哨子帽，杂扮车夫、四辆，净扮将官押上）
>
> 〔刷子芙蓉〕颈血溅干将，尸骸零落、暴露堪伤。又首级纷纷，驱驰枭示他方。（净白）咳！俺想皇爷杀了多少大臣，就在京城号令罢了，又听那都察院陈御史之言，说凡系那处人，把首级发在本处号令。把头儿装了数十辆，着咱们各处分解。这样苦差，好不烦恼！快走！快走！（众应，唱）凄凉，叹魂魄空飘天际，叹骸骨谁埋土壤？……咳！那些众公卿做什么官！今日里呵（唱）堆车辆，看忠臣榜样！枉铮铮自夸鸣凤在朝阳。（下）
>
> （生、小生上）吓！阿呀，好痛心也。

〔锦芙蓉〕裂肝肠，痛诛夷盈朝丧亡。郊野血汤汤。好头颅如山，车载奔忙。又不是逆朱温清流被祸，早做了暴嬴秦儒类遭殃。（小生白）大师走罢，不要保他们的事了。（生）咳！都为我一人，以致连累万□性命，是我累及他们了。（唱）添悲怆。泣忠魂飘扬，羞杀我犹存一息泣斜阳。

以下尚有大批被难者的家属押处远方、大量不愿合作的官员解往京师去处死的场面，在在使人觉得不像人间。建文帝不由悲愤交加，唱出了"眼见得普天受枉，眼见得忠良尽丧。迷天怨气冲千丈，张毒焰古来无两。我言非戆，劝冠裳罢想，到不如躬耕陇亩卧南阳"（〔朱奴芙蓉〕）的曲词。而自上引的〔倾杯玉芙蓉〕直至此一〔朱奴芙蓉〕，既符合逃亡中的建文帝的心境，也颇能表现清初汉族士大夫中许多人的心声。渗透在曲词中的，是在惨酷现实逼拶下的愤懑悲号，身经社会巨变的无限感怆，均感人甚深。李玉诸剧中此实为独绝之作。

与李玉同时的剧作家，较著名的尚有朱皠、朱佐朝、邱园等。朱皠的《十五贯》、朱佐朝的《渔家乐》均有全本传世，其折子戏也常在昆曲舞台上演出。邱园的《虎囊弹》虽全本已佚，但其中的《山门》（演《水浒》中鲁智深醉打山门事）一出堪称杰构，曲词深蕴苍凉之美。《红楼梦》二十二回中曾写过薛宝钗和贾宝玉对它的赞赏，那恐怕也反映了曹雪芹自己的态度。今引〔混江龙〕、〔寄生草〕二曲如下，以见一斑。〔寄生草〕就是宝钗、宝玉所极为倾倒的。

〔混江龙〕（净）只见那朱垣碧瓦，梵王宫殿绝喧哗。郁苍苍虬松鬈画。（笑介）噫噫、哈哈哈。听、听吱喳喳喳古树栖鸦。你看那伏的伏起的起斗新青群峰相迓，那高的高凹的凹丛暗绿万木交加。遥望着石楼山、雁门山横冲霄汉，那清尘宫、避暑宫隐约云霞。这的是莲花涌定法王家。说什么袈裟披出千年话，好教俺悲今吊古、止不住忿恨嗟呀。

〔寄生草〕（净）漫揾英雄泪，相随处士家。且住：想俺当日打死了郑屠，若非师父相救，焉有今日？师父吓，谢恁个慈悲剃度莲台下。师父，你当真不用了？（外）当真不用了。（净）果然不用了？（外）果然不用了。（净）罢，没缘法，转眼分离乍。赤条条来去无牵挂。那里去讨烟蓑雨笠卷单行，敢辞却芒鞋破钵随缘化？（《虎囊弹·山门》）

第一支曲子所表现的感情甚为奇特：面对着雄伟的自然景色和庄严的梵王殿宇，鲁智深的内心不但并无赞美之意，却"止不住忿恨嗟呀"。在这种个人与环境的奇妙对立中，深刻地显示了鲁智深内心所郁积的广大深厚而又无从宣泄的愤懑；以致连如此壮美的景物也只能引起他的反拨。第二支所写的则是孤独的悲哀和自豪：在人间无亲无故、连曾经救过他的师父也"不用"他了，于是

他虽然不得不过着"芒鞋破钵随缘化"的贫苦的生活,却也充满了"赤条条来去无牵挂"的痛苦而欢喜的傲岸。就表现形态来说,由孤独而产生的这样的傲岸与"五四"新文学的某些作品——例如鲁迅的《影的告别》——所抒发的孤独感是不无相通之处的。

二、洪昇与《长生殿》

洪昇(1645—1704),字昉思,号稗畦。钱塘(今杭州)人。他出身于仕宦世家,远祖在明朝累代为官,父亲洪起鲛也曾在清初出仕,外祖父黄机在康熙初宦至文华殿大学士兼吏部尚书。所以,尽管洪昇诞生于明清易代的乱离之中,但他在童年、少年时代仍然受到了良好的家庭教育,并先后师事陆繁绍、毛先舒等知名文人学者,早年即以诗词名世。康熙七年入国子监为太学生,经历了长达二十余年的求仕生涯,但因他为人疏狂不羁,凡"交游宴集,每白眼踞坐,指古摘今"①,始终未获一官半职。康熙二十七年(1688),他的代表作《长生殿》面世,立即震动京师剧坛,"一时朱门绮席、酒社歌楼,非此曲不奏,缠头为之增价"②。但至明年八月因在佟皇后丧期内观演《长生殿》而被人参劾为"大不敬",不仅洪昇被革去国子监生籍,而且其他与会的官员、诸生中有近五十人也被革职除名。过不不久,洪昇回到浙江,过着放浪潦倒的生活,后因"酒后登舟",不幸在浙江乌镇落水而死。

洪昇一生多才多艺,与当世名流如朱彝尊、王士禛、赵执信、查慎行、陈维崧、吴雯等皆有交往,所作诗词颇多。黄机在《啸月楼诗集序》中说他"性耽吟咏,于古近体靡不精究;悲凉感慨之中,有冠冕堂皇之气"。袁枚《随园诗话》谓其"诗才在汤若士之上"。沈德潜《国朝诗别裁》评其诗"疏瀹成家"。今存诗集有《啸月楼集》、《稗畦集》和《稗畦续集》,另有诗稿《幽忧草》和词集《啸月词》、《昉思词》、《四婵娟室填词》已佚。但他的主要成就还是在戏剧方面。据杨友敬刻《天籁集》徐材跋称,洪昇曾创作戏剧四十余种,现在剧目可考者十种,其中仅有传奇《长生殿》和杂剧《四婵娟》传世。

《四婵娟》由历史上四个才女的故事组成,在体式上明显受到了徐渭《四声猿》的影响。第一折写谢道韫和叔父谢安咏雪联吟,第二折写卫茂漪向表弟王羲之传授书法,第三折写李易安和丈夫赵明诚清谈斗茗,第四折写管仲姬和丈夫赵孟頫泛舟画竹,四个故事各自独立,共同表现了洪昇对才女的赞美。尤其

① 徐麟《长生殿序》。

② 同上。

第三折把古往今来的夫妻分为“美满夫妻”、“恩爱夫妻”、“生死夫妻”和“离合夫妻”等四种类型，认为“生死夫妻”们：

> 都生难遂，死要偿。噙住了一点真情，历尽千磨障。纵到九地轮回，也永不忘，博得个终随唱，尽占断人间天上。(《东原乐》)

因此“别成夫妻一种奇缘，倒作千古佳话”；进而推赞赵明诚和李易安为“第一等”的“美满夫妻”，堪“做人世夫妻榜样”；这和他在《长生殿》中描写李隆基、杨玉环的生死爱情、寄托其夫妻爱情理想有相通之处。

《长生殿》依据传统题材而作，前后“经十余年，三易稿而始成”。第一稿名《沉香亭》，大约在康熙十二年或十四年写于杭州，剧中以李白得遇唐玄宗为主要关目，大致与屠隆《彩毫记》相类。不久，因友人毛玉斯批评该剧“排场近熟”，洪昇在北京又改写第二稿，“去李白，入李泌辅肃宗中兴，更名《舞霓裳》”；剧中“尽删太真秽事”，上演后曾被人称为“深得风人之旨”。但他仍觉得意犹未尽，“后又念情之所钟，在帝王家罕有”，“重取而更定之”，“专写钗盒情缘”；剧中主要依据白居易《长恨歌》、陈鸿《长恨歌传》来安排情节，同时兼采正史、野史及元杂剧《梧桐雨》、明传奇《惊鸿记》的有关描写予以重构，终于在康熙二十七年写成长达五十出的宏篇巨制，“易名曰《长生殿》”①。

《长生殿》是以安史之乱前后的社会政治为背景来描写唐明皇李隆基和贵妃杨玉环的爱情悲剧。洪昇除在《例言》中表明此剧“专写钗盒情缘”以外，还在第一出《传概》中自叙其创作宗旨是“借太真外传谱新词，情而已”；剧终最后一曲又以“旧《霓裳》，新翻弄。唱与知音心自懂，要使情留万古无穷”等语遥相呼应。可见作者创作《长生殿》的主要意图是言情，他是把李、杨情缘作为“生死夫妻”的理想爱情来加以描写和歌颂的。所以，当梁清林称“是剧乃一部闹热《牡丹亭》”时，洪昇深表赞同，视为“知言”(《长生殿·例言》)。不过，由于题材、时代的不同，《长生殿》中所表现的“至情”，比起《牡丹亭》来，其内涵与意义已有所不同。

其一，《长生殿》把《牡丹亭》中所表现的那种生死爱情，从青年男女恋爱生活阶段带进了已婚后的夫妻生活阶段，寄托了天长地久的夫妻爱情理想。在爱情的国度，身为帝、妃的李隆基和杨玉环，也不过是一对特殊的夫妻。洪昇在一定程度上就是把他们当作一对夫妻来描写的。第二出《定情》时，李、杨都唱出了“惟愿取恩情美满，地久天长”的心声。第二十二出李、杨于七夕在长生殿《密誓》时更明确地说：“愿世世生生，共为夫妇，永不相离。”第四十四出作者

---

① 参见洪昇《长生殿·例言》、徐麟《长生殿序》。

还借牛郎、织女之口表达了这样的心愿："愿教他人世上夫妻辈，都似我和伊，永远成双作对！"（《怂合》）第五十出李、杨在月宫"重圆"，玉帝降旨也说："鉴尔情深，命居忉利天宫，永为夫妇。"（《重圆》）很显然，作者在《长生殿》中李、杨的生死爱情，目的正是为了教人世上的夫妻辈永远成双作对，并进而要求这种爱情必须真挚、忠诚、专一、平等，不受现实政治的牵缠。它的内涵虽然不如《牡丹亭》的生死爱情那样与封建礼教尖锐对立，但仍然具有进步意义。

其二，《长生殿》中的李、杨爱情，是发生在宫廷污秽环境中的帝、妃爱情，洪昇的爱情理想是通过两个有缺陷的政治人物表现出来的。因而作者紧扣李、杨的特殊身份，一方面浓墨重彩地写出他们"占了情场"，生死以之的执着追求；一方面还有意识地将他们的爱情生活与宫廷政治、国家兴亡联系在一起，深刻地展示了由于他们逞侈心而穷人欲"逐渐"弛了朝纲，以致给杨妃、给人民、给国家，甚至给他们自己带来严重的灾难。既揭示出宫廷爱情的局限性，又寄托了作者的劝惩思想。为克服这种局限性，消除后者对前者的影响，作者在剧本的后半部深入描写了李、杨的反思和后悔自责，终于使他们的爱情得以净化和升华。

其三，《长生殿》中所讴歌的"真情"、"至情"，还包含有"看臣忠子孝，总由情至"的忠孝之情（第一出《传概》）。这实际上是把"情"的内涵推延到了政治和道德的领域，认为忠孝之情也可以"感金石，回天地。昭白日，垂青史"（同上），意在借此来阐释国家的兴亡和政治的成败。在作者看来，由于郭子仪、雷海青等忠臣义士秉有真情，所以能救君民于水火，挽狂澜于既倒，这样的人也就能垂名青史，流芳百世。而杨国忠、安禄山之流不过是一些宵小之徒，正因为他们恶欲充塞，不忠不孝，所以成为乱臣贼子，遗臭万年。

以上两种，都属于《牡丹亭》所没有的内容。虽然由此可以看出，洪昇在《长生殿》中结合历史兴亡言情时，其价值取向与官方标准已比较接近，但却通过描写李、杨爱情在历史变乱中的毁灭以及由此引起的痛苦，渲染了个人命运为社会政治力量所摆布的哀伤，尤其是后半部剧情中还表现出一种深沉的历史沧桑感和由于社会大动荡给人带来的一种空幻的失落感。如宫廷乐工李龟年在安禄山破长安后流落江南，沦为乞丐，沿街卖唱，格外凄凉：

> 不隄防余年值乱离，逼拶得岐路遭穷败。受奔波风尘颜面黑，叹衰残霜雪鬓须白。今日个流落天涯，只留得琵琶在。揣羞脸上长街，又过短街。那里是高渐离击筑悲歌，倒做了伍子胥吹箫也那乞丐。（第三十八出《弹词》〔南吕·一枝花〕）

这支曲子写出安史之乱给一个普通人带来的巨大变故与痛苦，曾引起许多人的共鸣，以至被人民广为传唱，有“家家‘收拾起’[①]，户户‘不隄防’”的佳话。李龟年从历史见证人的身份对人弹唱宫中的事与马嵬之变时，其主调是一种“梦幻”般的感伤：“唱不尽兴亡梦幻，弹不尽悲伤感叹，大古里凄凉满眼对江山。我只待拨繁弦传幽怨，翻别调写愁烦，慢慢的把天宝当年遗事弹。”（同上〔转调货郎儿〕）

《长生殿》在艺术表现上成就卓著，以致被梁廷枏称为“千百年来曲中巨擘”（《曲话》），并使以往所有的李、杨戏都相形见绌。

首先，它在人物形象的塑造方面取得了突出成就，尤其是深入细致地刻画出李隆基、杨玉环思想感情的复杂内涵和发展历程。

李隆基是一位风流天子和享乐大王，他对杨妃的爱情有一个逐渐深化、从滥情走向专一的过程。他勾搭虢国夫人后因不能容忍杨妃生妒，一怒之下把她贬谪出宫，但随即又由愁而悔，由悔而恼，由恼而怒，继而一连打了两个进膳的内侍，极想召回杨妃却又碍于帝王之尊难于启口，最后还是在高力士的帮助下连夜迎取杨妃回宫。过了不久，李隆基又因召幸梅妃而与杨妃发生冲突，但这一次他不仅没有勇气再度遣送杨妃出宫，而且被她的“情深妒亦真”所感动，主动赔礼认错：“总朕错，总朕错，请莫恼，请莫恼！”至“密誓”时，终于走向专一。但李隆基是在享乐中既穷奢极侈，挥霍无度，又耗费了精力，消磨了意志，从而导致政治上误任边将、委政权奸等重大失策，直接酿成了严重的政治危机。结果“乐极哀来”，随着安史之乱的爆发，李隆基只好“匆匆的弃宫闱珠泪洒”，仓皇幸蜀。不料途经马嵬时六军哗变，他虽曾试图保护杨妃：“宁可国破家亡，决不肯抛舍你也”；“若是再禁加，拚代你陨黄沙”；但最终还是牺牲了杨妃。从此，李隆基陷入了无穷的悔恨与哀伤之中：

> 是寡人昧了他誓盟深，负了他恩情广，生拆开比翼鸾凰。说甚么生生世世无抛漾，早不道半路里遭魔障。（第三十二出《哭像》，〔正宫·端正好〕）
>
> 羞杀咱掩面悲伤，救不得月貌花庞。是寡人全无主张，不合呵将他轻放。（同上，〔脱布衫〕）
>
> 我当时若肯将身去抵搪，未必他直犯君王；纵然犯了又何妨，泉台上，倒博得永成双。（同上，〔小梁州〕）
>
> 如今独自虽无恙，问余生有甚风光！只落得泪万行，愁千状！（哭科）我那妃子呵，人间天上，此恨怎能偿！（同上，〔么篇〕）

---

① “收拾起”指李玉《千钟禄·惨睹》中〔倾杯玉芙蓉〕一曲，首句为“收拾起大地山河一担装”。

这是他抵达成都、立太子后对马嵬事变的反思。他既“恨寇逼的慌，促驾起的忙”；也恨陈元礼“生逼个身儿命儿，一霎时惊惊惶惶的丧”（第三十二出《哭像》）。更悔恨自己当时昧盟负恩，未能“将身去抵搪”。自蜀还京后，他在雨打梧桐的秋夜因思念杨妃入梦，应邀与杨妃相会，又受到陈元礼的阻拦，他竟于梦中下令杀了陈元礼。梦醒后又遍召方士为他寻觅芳魂，传达思念之情。最后终于以其知罪有悔、“痛念不衰”而感动织女，上奏天庭，使李、杨重续前缘，永为夫妇。洪昇所精心塑造的李隆基形象，既有多重内涵，又有发展变化，不仅超越了以往李、杨戏中的同名人物，而且远比张生、柳梦梅的形象丰富而深刻，堪称《红楼梦》之前爱情文学中最成功的男主人公形象。

对杨玉环这个人物，洪昇从“义取崇雅，情在写真”的原则出发，彻底摒弃了诸如进京前曾嫁寿王和入宫后与安禄山私通等“秽迹”，把她写成了一个忠贞专一的情痴。当李隆基把宫女杨玉环册为贵妃，并以金钗、钿盒与之定情时，她就表示：“惟愿取情似坚金，钗不单分盒永完。”在杨妃看来，既已订立了钗盒之盟，双方就应该真挚、忠诚、专一、平等，所以，她要求“一人独占三千宠”，不能容许“并头莲旁有一枝开”，排斥包括自家姊妹在内的任何女人的介入，并由此而与李隆基发生了两次大的冲突。第一次因不能容忍自家姐姐虢国夫人分爱而“恁使骄嗔”以致“忤旨”，使她备尝了被贬谪、被弃置的痛苦。第二次因李隆基在翠华西阁召幸梅妃，给她以强烈震动：

> 闻言惊颤，伤心痛怎言。（泪介）把从前密意，旧日恩眷，都付与泪花儿弹向天。记欢情始定，愿似钗股成双，盒扇团圆。不道君心，霎时更变，总是奴当谴，嗏，也索把罪名宣。怎教冻蕊寒葩，暗识东风面。可知道身虽在这边，心终系别院。一味虚情假意，瞒瞒昧昧，只欺奴善。（第十八出《夜怨》，〔风云会四朝元〕）

她以一片痴情相对，换来的却是“虚情假意”，欺瞒蒙骗，深感“惊颤”、“伤心”而不能容忍。因而当永新劝“迎合上意，力劝召回”，她回答说：“此语休提。”（同上）并于清晨起赶去大闹西阁。高力士劝道：“莫说是梅亭旧日恩情好，就是六宫中新窈窕，娘娘呵，也只合佯装不晓，直恁破工夫多计较！不是奴婢擅敢多口，如今满朝臣宰，谁没有个大妻小妾，何况九重，容不得这宵！”（第十九出《絮阁》）她不肯苟同，仍然使性发恼，并向李隆基自请引退：

> （旦泣科）妾自知无状，谬窃宠恩。若不早自引退，诚恐谣诼日加，祸生不测，有累君德鲜终，益增罪戾。今幸天眷犹存，望赐斥放。陛下善视他人，勿以妾为念也。（泣拜科）拜、拜、拜、拜辞了往日君恩天样高。（出钗、盒科）这钗、盒是陛下定情时所赐，今日将来交还陛下。把、把、把、把

深情密意从头缴。(同上)

这种自请引退、缴回信物的实质,是女子因丈夫用情不专而主动提出离婚,这不仅在历代后妃中绝无仅有,即使在普通女性中也不多见,在实行多妻制的古代中国实是一种超前意识,因而具有反封建、反礼教的意义。最后由于李隆基主动赔礼认错,杨玉环才收回金钗、钿盒。要在宫中追求专一爱情,并保护自己的长久幸福,就必须邀宠固宠,对此,杨妃说得非常明白:"江采蘋,江采蘋,非是我容你不得,只怕我容了你,你就容不得我也!"(第十八出《夜怨》)但她不是以阴谋陷害排斥他人,也不仅仅以美貌固宠,而是凭真挚热烈的痴情和超世绝伦的才智(尤其能制妙曲、会歌善舞)而征服并改造了李隆基。当然,在她生前的痴情追求中也伴随着"逞侈心而穷人欲",但杨玉环从未干预朝政,也未参与杨国忠的任何罪恶勾当;她与安禄山根本不认识,叛乱的发生与她更无直接关联。随驾幸蜀途中,她只希望"早早破贼,大驾还都便好"。对形势的严重性认识不足,更不知大难即将临头。突然间听得六军喧哗,将杨国忠诛杀,还要拿她正法,她不由得惊惧啼哭,急忙向李隆基寻求保护。后来意识到李隆基不但不能保护她,连他自身也有危险,她终于克服了死的恐惧,主动请死:

(旦跪介)臣妾受皇上深恩,杀身难报。今事势危急,望赐自尽,以定军心。陛下得安稳至蜀,妾虽死犹生也。算将来无计解军哗,残生愿甘罢,残生愿甘罢!(第二十五出《埋玉》)

但她在临死前还一边细细向高力士交代后事,表现出对钗盒情缘的无限留恋;一边愤愤控诉道:"唉,陈元礼,陈元礼,你兵威不向逆寇加,逼奴自杀。"这样,洪昇就把杨妃由不知死、不愿死到决心赴死却又依依不舍的心理历程写得合情合理,委曲动人。就她本人的"慷慨捐生"来说,是为情而死,但实质上是被封建政治的绞索所勒杀。死后做了鬼的杨玉环唯有忏悔和相思:

对星月发心至诚,拜天地低头细省。皇天,皇天!念杨玉环呵,重重罪孽,折罚来遭祸横。今夜呵,忏愆尤,陈罪眚,望天天高鉴宥我垂证明。只有一点那痴情,爱河沉未醒。说到此悔不来,惟天表证。纵冷骨不重生,拼向九泉待等。那土地说,我原是蓬莱仙子,谴谪人间。天呵,只是奴家恁般业重,敢仍望做蓬莱座的仙班,只愿还杨玉环旧日的匹聘!(第三十出《情悔》,〔三仙桥〕)

她在悔责中消除了杂质,使她追求的爱情不断得以净化和升华,最后终于突破生死仙凡的界限而重圆旧盟。洪昇笔下的杨玉环已成为一个内涵丰富的崭新形象,不仅为以往李、杨戏中的同名人物所不及,并且与杜丽娘异曲同工,前后

辉映。

除了李、杨之外，洪昇运用极凝练的笔墨勾画出其他人物的鲜明特征，如杨国忠的奸诈、安禄山的狡黠、郭子仪的忠直、雷海青的义烈以及高力士的圆熟、李龟年的持重等，都写得活灵活现。

其次，它的情节丰富，结构宏大。全剧五十出，横断为上下两卷，纵分为爱情和政治两条。上卷从《定情》到《埋玉》，着重描写了李、杨之间的两次大的冲突和一次生死离别，展示了他们的爱情发展；与此同时，又通过《贿权》到《惊变》，描写了当时的社会政治背景，展示了唐王朝由盛而衰的过程。这两类场次，互相对照，交错发展，不仅使剧本的情节发展条理分明，而且照顾到了演出时排场的冷热相济、演员的劳逸相均，也在演出效果上起到了强烈对比、互相烘托的作用。由于李、杨的特殊身份，他们的生活只能在宫廷，因此作者从内容出发，突破了传奇中生旦两个主角分为双线发展的传统格局，而是一边以李、杨在宫廷的爱情生活为主线，一边以天宝政治活动为副线，使爱情与政治、爱情的发展与政治的危机保持着内在的统一和有机的联系，推动剧情迅速发展。下卷展示的是人间与冥界、天上的新场面，着重描写了李、杨爱情由阻隔到重圆的过程，同时也附带展示了唐代政治由乱到治的过程。由于杨妃离开了人间而先后成了鬼和仙，所以下卷又基本上是生旦各领一线，对照发展，一方面铺写人间的政治形势和李隆基的追悔与相思，一方面表现作为鬼魂和仙子的杨玉环的悔过与思念。由于织女和道士的帮助，使生旦得以互通信息、互表深情，最后双线合并，生旦于天上团圆。正如王季烈所说：该剧“分配角色，布置剧情，务使离合悲欢，错纵参伍，搬演者无劳逸不均之虑，视听者觉层出不穷之妙。自来传奇排场之胜，无过于此”[①]。但它的情节结构也并非十全十美，作者为了使上下卷比例匀称，在下卷尤其是杨玉环“尸解”为仙之后，就有一些场次是拼凑而成（如《仙忆》、《见月》、《驿备》等），结果导致结构过于庞大，“伶人苦于繁长难演，竟为伧辈妄加节改，关目都废”（《长生殿·例言》）。后来吴舒凫干脆将它缩改为二十八折，两日演完，洪昇本人也认可了这个缩改本。

再次，它的曲辞与音律俱佳，文情与声情并茂。洪昇本人精通音律，又具备多方面的文学才能，因而《长生殿》的语言既当行，又本色，已臻于炉火纯青的境界。从音律的角度看，全剧曲辞严守格律，“字精句研，罔不谐叶”，曲牌运用得体，并且通篇不重复，宫调的调配，曲调的选择都紧密配合剧情的变化，甚至能以不同的曲调风格来表现不同人物的心态，例如第十九出《絮阁》写李隆基召幸梅妃，被杨妃侦知后大闹西阁，作者有意识地采用南北合套来表现这场

① 王季烈《螾庐曲谈》卷二第四章《论剧情与排场》，商务印书馆1934年版，第304页。

爱情风波。凡杨玉环所唱，皆为北曲；而李隆基、高力士、永新诸人所唱，皆为南曲，两种曲调风格的比较，构成了悲剧与喜剧的不同格调。一方面突出了杨妃幽怨感伤、"情深妒亦真"的思想感情，一方面揭示了李隆基等人在无可奈何的尴尬处境中只图息事宁人的心态。从文学角度看，作者善于汲取唐诗宋词元曲的语言艺术成就，创造性地写出了生动活泼而又充满诗意的戏剧语言，其特点是晓畅、清丽、精练，切合人物身份，富于动作性，妙语佳句随处可见。例如，第二十四出《惊变》中杨妃酒醉后唱道：

> 态恹恹轻云软四肢，影濛濛空花乱双眼，娇怯怯柳腰扶难起，困沉沉强抬娇腕，软设设金莲倒褪，乱松松香肩亸云鬟，美甘甘思寻凤枕，步迟迟倩宫娥搀入绣帏间。（〔南扑灯蛾〕）

这是杨玉环人间欢乐的极点，通过描写她双眼朦胧、娇软困倦的醉态，展示了这位美人沉醉于爱情幸福中的风姿神韵，杨思寿称此曲"宛然一幅'醉杨妃画图'"，"将醉中风致曲曲写来，虽仇十洲妙笔，不能得其仿佛也"。（《续词余丛话》）又如，第二十九出《闻铃》中李隆基唱道：

> 淅淅零零，一片凄然心暗惊。遥听隔山隔树，战合风雨，高响低鸣。一点一滴又一声，一点一滴又一声，和愁人血泪交相迸。对这伤情处，转自忆荒茔。白杨萧瑟雨纵横，此际孤魂凄冷。鬼火光寒，草间湿乱萤。只悔仓皇负了卿，负了卿！我独在人间，委实的不愿生。语娉婷，相将早晚伴幽冥。一恸空山寂，铃声相应，阁道崚嶒，似我回肠恨怎平！（〔武陵花〕）

李隆基于风雨途中登临剑阁，听到山林中的雨声，和着檐前铃铎，随风而响，禁不住触景伤情，发出如此感伤的心声。作者运用情景交融的手法，把风声雨声铃声和人物的悲声融为一体，层次分明地揭示了他失去杨妃后悔恨交加、痛不欲生的复杂心理，句句明白如话，却又意境深远，流溢着诗意的感伤。

三、孔尚任与《桃花扇》

孔尚任（1648—1718），字聘之、季重，号东塘、岸堂、云亭山人。山东曲阜人，孔子六十四代孙。"自幼留意礼乐兵农诸学"（《与颜修来》），二十岁为诸生，后捐赀为例监。康熙二十三年（1684）冬，清圣祖玄烨趁南巡回京之便，至曲阜祭祀孔子，孔尚任被荐在御前讲经，受到赏识，破格授为国子监博士。他为此作《出山异数记》一文，表示要"犬马图报，期诸没齿"。上任后第二年秋，奉命随工部侍郎孙在丰参与疏浚黄河海口的工程，在淮扬一带滞留了三年多。事后回京，仍为原职。后升转户部主事，职宝泉局监督。康熙三十九年（1700）

三月迁户部员外郎，但不久即以“疑案”罢官①。其后遂居于家乡，有时也出游外地。

孔尚任以《桃花扇》名世，与《长生殿》的作者洪昇齐名，有“南洪北孔”之称。但他也擅长诗文，曾著有《鳣堂集》、《湖海集》、《岸堂文集》、《石门集》、《长留集》（与刘廷玑的诗歌合集）等多种，不过，有的已佚，今人辑其所存编有《孔尚任诗文集》行世。刘廷玑曾在《长留集序》中说：“海内之重东塘者，不仅诗也。即以诗言，而《湖海》、《岸堂》、《石门》诸集，盈尺等身，亦洋洋乎当代之大家矣！”从现存作品来看，孔尚任的诗无论叙事抒情，都挥洒如意，不事雕琢，自成一格。例如：

污池水浑不见底，池边灌园人早起。如雪白纻搅青丝，竹竿挑出两人死。一男一女貌如花，香帕系颈肩相比。人人围看不识谁，有姥哭媳又哭子。媳为嫂兮子为叔，嫂寡叔幼情偏美。昨日人投碧玉钗，花烛今夜照门里。心急口懦无奈何，两人私誓同沉水。水底鸳鸯不会飞，那得生根变连理？（《污池水》）

匆忙又散一盘棋，骑马来看旧殿基。夕照偏逢鸦点点，秋风只少黍离离。门通大内红墙短，桥对中街玉柱攲。最是居民无感慨，蜗庐僭用瓦琉璃。（《过明太祖故宫》）

二诗皆作于淮扬治河期间，前诗所叙寡嫂与小叔的私情显然违背礼教，不能为家庭和社会所容。于是，当有人送来聘礼，要娶走寡嫂的时候，两人便私下发誓为情而死，并且在一同沉水时是“香帕系颈肩相比”，死得非常悲壮而缠绵，作者先用“貌如花”、“情偏美”来描写他们，最后以“水底鸳鸯不会飞，那得生根变连理”为恨，表达了他的悲嗟与惋惜。这与元好问悲悼青年男女殉情而死的《摸鱼儿》题材相仿②，但作者的感情却远不如元好问的浓烈。后诗有感于明太祖故宫已变为一片残破荒凉的废墟，附近的居民却把旧殿的琉璃瓦拿来盖自己的“蜗庐”。这两首诗所体现的对于爱情悲剧和历史变迁的感叹，与《桃花扇》有相通之处。

《桃花扇》作为孔尚任的代表作，是他倾注多重心血，广采史料，三易其稿而成。剧中所写南明弘光政权兴亡的历史，孔尚任虽未亲身经历过，但他曾从舅翁（岳丈）秦光仪口中“得弘光遗事甚悉”，其中李香君血溅诗扇的轶闻，激发了他的创作欲望，因而在人仕之前就已酝酿了“南朝兴亡，遂系之桃花扇底”的

---

① 《长留集》收孔尚任《和蔡纲南赠扇原韵送之南还》二首末自注：“予被谪疑案，纲南颇知，曾赠金慰予”。但“疑案”的原委今已无从考知。

② 参见本书中卷第350—351页。

构想，只是"恐闻见未广，有乖信史"，初稿"仅画其轮廓"，而"未饰其藻采"①。在淮扬治河期间，他曾在扬州、南京等地凭吊南明遗迹，并得以结识冒襄、黄云、宗元鼎、邓汉仪、许承钦、杜濬、张瑶星等前朝遗老，又搜集到大量创作素材，继而写了第二稿。回京不久，因购得一架名叫"小忽雷"的唐制琵琶而产生创作冲动，与顾彩合作《小忽雷》传奇四十出，于康熙三十三年(1694)脱稿。这个剧本借写郑盈盈、梁厚本的离合悲欢来表现唐朝从宪宗到文宗时代的政局变迁，为其继续改写《桃花扇》积累了宝贵的经验。此后又经过几年的呕心沥血，《桃花扇》第三稿终于在《长生殿》问世十年后的康熙三十八年(1699)六月完成。剧本一经流传，立即震动京师，"长安之演《桃花扇》者，岁无虚日"；"王公荐绅，莫不借抄，时有纸贵之誉"②。从而使清前期剧坛出现了"纵使元人多院本，勾栏争唱孔洪词"的盛况③。

《桃花扇》是一部严格意义上的历史剧。它以复社文人侯方域和秦淮歌妓李香君的爱情故事为主要线索，形象地展示了南朝弘光王朝由建立到灭亡的历史。剧中上场的二十九个有姓名的人物，在历史上确有其人，他们在剧中的所作所为，也基本上有据可查。孔尚任曾自述其创作历史剧的原则说：

> 朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借。至于儿女钟情，宾客解嘲，虽稍有点染，亦非乌有子虚之比。(《桃花扇凡例》)

从历史真实出发，他要求"实人实事，有凭有据"(《先声》)，"确考时地，全无假借"；但为追求艺术真实，也进行了加工和虚构，即"稍有点染"，有时甚至还要"世事含糊八九件，人情遮盖两三分"(《孤吟》)。这一原则贯穿于整个创作过程，剧中的撰写也基本上达到了历史真实与艺术真实的统一。

孔尚任创作《桃花扇》的意图是"借离合之情，写兴亡之感"(《先声》)；同时通过"场上歌舞，局外指点，知三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣"(《桃花扇小引》)。南朝弘光政权于崇祯十七年(1644)五月在南京建立，当时还拥有东南十多个省和相当庞大的军队，可是仅维持一年，就在清军的进攻下彻底覆没。正如戴名世所说："自古南渡灭亡之速，未有如明之弘光者也。地大于宋端，亲近于晋元，统正于李昪，而其亡也忽焉。"④这是清初以来人们一直在反思的问题。孔尚任"以传奇为信史"的方式来总结一个王朝兴亡的历史教

---

① 《孔尚任全集辑校注解》编一《桃花扇本末》。

② 同上。

③ 金埴《巾箱说》。

④ 《戴名世集》卷十三《弘光朝伪东宫伪后及党祸纪略》。

训，把南明灭亡的原因归结为福王昏庸荒淫，本无中兴之志，马、阮等奸臣结党营私，挞伐异己，"行的总是亡国之政"，从而酿成"文争于内，武斗于外"的政治危机，使自身的力量在内耗中消除殆尽，所谓"私君、私臣、私恩、私仇，南朝无一非私，焉得不亡"(《桃花扇·拜坛》眉批)。这些认识虽然并未超越以往史家的解释，因而也谈不上深刻和新鲜，但它是通过作者所精心刻画的一系列人物形象表现出来，并与"离合之情"和"兴亡之感"融为一体，共同构成了《桃花扇》感动人心的艺术力量。

《桃花扇》是中国古代戏剧史上的最后一部杰作，它的突出成就首先表现在剧中塑造了众多的人物形象，并且明确注意到人物类型的多样化和人物思想感情的多面性。作者在《桃花扇纲领》中把三十个人物分为左、右、奇、偶、总五部，左、右部各分正、间、合、润四色，共十六人，着重表现"离合之象"；奇、偶部各分中、戾、余、煞四气，共十二人，着重表现"兴亡之数"；总部有经纬各一星，分别以张瑶星"总结兴亡之案"，以虚构的无名氏人物老赞礼"细参离合之物"。这种细致的区分显然有利于作者写出众多人物之间的差别，使"其面目精神，跳跃纸上，勃勃欲生"(《桃花扇凡例》)。尽管其中对正、反面人物的划分仍然难免带有道德评价的色彩，如正面人物侯方域、李香君皆为"正色"，史可法定为"中气"，反面人物弘光帝、马士英、阮大铖皆为"戾气"；但他把陈定生、吴次尾、杨龙友、李贞丽都划为"间色"一类，则已超越道德评价的界限，实是作为边缘性人物来刻画。相对而言，全剧以李香君、侯方域、史可法、阮大铖、杨龙友等人物形象塑造得较为成功。

李香君是一位聪明美丽、爱憎分明的秦淮歌妓。她从小受到过张溥、夏允彝等复社领袖的进步影响，长大后和风流倜傥的复社名士侯方域相爱，既一往情深，又保持着清醒的政治头脑，并且对未来生活的"锦片前程"满怀憧憬。《却宝》一出首次展示了她的刚烈气性和政治见识，使侯方域也自愧不如，视为"畏友"；吴次尾等人听说后，则称她"竟是复社的朋友"。此后，她就被卷入到政治斗争的漩涡之中，与魏阉余孽进行了不屈的斗争。新贵田仰以三百金托媒买妾，她一口回绝："可知定情诗红丝拴紧，抵过他万两雪花银。"(第十七出)即使阮大铖怂恿马士英派人强娶，她也坚决不肯下楼："阮、田同是魏党，阮家妆奁尚且不受，倒去跟着田仰么?"(第二十二出)紧逼之下，她先以诗扇前后乱打，继而以头撞地，血溅诗扇，表现了她在爱情和政治上的坚贞不屈。当阮大铖奏请福王选妓排戏，李香君也被搜拿进宫后，她趁为马、阮之徒在赏心亭侑酒之机，要"做个女祢衡，挝渔阳，声声骂"：

> 妾的心中事，乱似蓬，几番要向君王控。拆散夫妻惊魂迸，割开母子鲜血涌，比那流贼还猛。做哑装聋，骂着不知惶恐。(第二十四出〔江

儿水〕）

堂堂列公，半边南朝，望你峥嵘。出身希贵宠，创业选声容，后庭花又添几种。把俺胡撮弄，对寒风雪海冰山，苦陪觞咏。（同上，〔五供养〕）

前曲控诉迫害他的人，马、阮尚未察觉其锋芒所指；后曲直斥“堂堂列公”的丑恶勾当，马、阮被激怒，声言要打嘴。她索性明白地说：

东林伯仲，俺青楼皆知敬重。干儿义子从新用，绝不了魏家种。（同上，〔玉交枝〕）

阮大铖又恼又羞，命人把她丢在雪中，她置生死于度外，继续唱道：“冰肌雪肠原自同，铁心石腹何愁冻？”阮大铖凶相毕露，竟然亲自“下席踢旦”。她仍不屈不挠：“奴家已拼一死，吐不尽鹃血满胸，吐不尽鹃血满胸！”这场面对面的斗争，把悲剧冲突推向高潮，使李香君的反抗精神也得到了充分的展示。

身处卑贱而心志高洁的青楼女子李香君，不仅直接投身于政治斗争，而且她和侯生的爱情也是建立在政治理想一致的基础之上的，这在古典戏剧中的确称得上是一个独特的创造。尽管这一形象的描写明显带有理想化的色彩，但作者并没有把她简单化、观念化，而是尽可能写出她的感情起伏和勃勃生气。如《寄扇》一出，感叹自己“孤身只影，卧病空楼，冷帐寒衾，无人作伴，好生凄凉！”于是在对侯生的思念中，流露出深切的幽怨和无边的哀愁：

记得一霎时娇歌兴扫，半夜里浓雨情抛。从桃叶渡头寻，向燕子矶边找，乱云山风高雁杳。那知道梅开有信，人去越遥；凭栏凝眺，把盈盈秋水，酸风冻了。（《沉醉东风》）

叫奴家揉开云鬓，折损宫腰。睡昏昏似妃葬坡平，血淋淋似妾堕楼高。怕旁人呼号，舍着俺软丢答的魂灵没人招。银镜里朱霞残照，鸳枕上红泪春潮。恨在心苗，愁在眉梢，洗了胭脂，浣了鲛绡。（《折桂令》）

当杨龙友把诗扇上的“几点血痕”，“添些枝叶”，点缀成“折枝桃花”时，香君感伤地说：“咳！桃花薄命，扇底飘零。多谢杨老爷替奴写照了。”这种对于自我命运的关切和悲叹，包含了丰富的人生底蕴。随后苏昆生问香君：“明日侯郎重到，你也不下楼么？”她回答说：“那时锦片前程，尽俺受用，何处不许游耍，岂但下楼！”（同上）所谓“锦片前程”，实际是对一种美满人生境界的期待和追求。这样从人物的感情、命运和人生境界方面开拓，显然有利于增强艺术形象的真实感和亲切感。

侯方域是一位才华横溢、关心政治的进步知识分子。他对阮大铖的态度

虽不像陈定生、吴次尾等人那样激烈，甚至在得知阮氏资助妆奁的用意后还表示过同情，但在原则问题上能够坚持正义，因而能够团结复社文人和当地群众一起反对权奸，为国家的前途而奔走呼号。在左良玉要引兵东下，就食南京时，他写信予以劝阻，缓和了危殆的局势。但也正因此事，他遭到阮大铖的诬陷而被迫"辞院"。在议立新主问题上，他提出福王有"三大罪，五不可立"之说，主张拥戴贤者，"不必拘定伦次的分别，中兴定霸如光武，要访取出群英杰"。表现出进步的政见，甚至担心有小人"将拥戴功挟"。史可法连声称赞："是！是！世兄高见，虑的深远。"作为一个在野文人，侯方域无官无职，无兵无将，只能把希望寄托在史可法等忠臣良将身上。他帮助史可法治军，抵制马、阮乱政，设法调停四镇争位，平息三军鼓噪。继而奉命随高杰开赴前方，监军防河，但因主将高杰"性气乖张"，当面责骂总兵许定国后，不听劝谏，结果以许定国计杀高杰、投降清军而告终。侯方域自觉无脸"再见史公"，便拟赶回南京寻访香君。不料"逆党兵挟仇，复社罹殃"，他和陈定生、吴次尾都被捕入狱，但侯方域仍然坚强不屈，表示不怕坐牢，认为"从来豪杰，都向此中磨炼。似在棘围锁院，分帘校赋篇"（第三十三出《会狱》）。

侯方域从"访翠"到"眠香"，不过贪爱香君的"妙龄绝色"，但在香君"却奁"之后，立即刮目相看："好，好！好！这等见识，我倒不如，真乃侯生畏友也。"并由衷地赞美说："俺看香君天姿国色，摘了几朵珠翠，脱去一套绮罗，十分容貌，又添十分，更觉可爱。"（第七出《却奁》）所以在新婚燕尔被迫"辞院"时，他愁容满面，依依不舍。《逢舟》中听李贞丽讲述媚香楼发生的风波，他由"掩泪"到"惊"，又由"大哭"到"喜"，表现了对香君的深情厚爱；然后对着苏昆生代寄的桃花扇哭道："香君！香君！叫小生怎生报你也。"紧接着《题画》一出先写他怀着期待而激动的心情重回旧院，只见桃花盛开，美人无踪，遇蓝瑛才知道香君已被选入宫，于是触景伤情，禁不住双泪长流：

> 寻遍，立东风渐午天，那一去人难见。〔瞧介〕看纸破窗棂，纱裂帘幔，裹残罗帕，戴过花钿，旧笙箫无一件，红鸳衾尽卷，翠菱花放扁，锁寒烟，好花枝不照丽人眠。（〔倾杯序〕）

这种由于"美人一去、雪落至此"的感伤，是在与两年前定情之日的对比中产生。他不由自主地取出桃花扇与庭院中的桃花对看，觉得"比着枝头分外鲜"，然后为回答蓝瑛问话，点出权奸强娶，导致血溅诗扇，更深一层地感慨"这桃花扇在，那人阻春烟。"（同上）随后杨龙友到来，告知香君出宫"遥遥无期"，劝他"别寻佳丽"，他说："小生怎忍负约？但得他一信，去也放心。"（同上）末了，他为蓝瑛所画《桃花图》题诗曰："渔郎诳指空山路，留取桃源自避秦"（同上）。以

桃源寓旧院，暗中怪罪杨龙友对他再度访美不遇负有责任。杨龙友立即辩解，指出由马、阮所为，与己无干。全出所写之情，由思念恋人转为憎恨权奸的迫害；所写之景，由庭中桃花到扇面桃花，再到桃源图中的桃花；委曲写来，情景交融，层层递进，感人至深。

总括来说，作为剧中男主角的侯方域虽然在爱情和政治方面都无轰轰烈烈的举动和作为，甚至表现出意气用事等弱点，但与一个在野文人的身份相符，孔尚任显然是把他作为“清流”人物的领袖来塑造的。

史可法是一位忧国忧民、顾全大局的忠臣。他为人正直，光明磊落。当阮大铖谗害侯方域时，他愤怒地谴责：“邪人无正论，公议总私情。”（第十二出《辞院》）清兵入关后，他作为兵部尚书，本有“恢复北朝”、“收复中原”之志，却因才能短绌，缺乏果断，未能担当起挽狂澜于既倒的重任。首先在设立新主问题上缺乏主见，受侯方域的影响，他对马士英议立福王表示反对，并拒绝接见前来游说的阮大铖，却未采取措施，阻止小人“将拥戴功挟”。随后迫于拥立已成定局，只好以大局为重，妥协参加内阁；即使受到排挤，被遣往扬州督师，他也“全不介意”，反认为“正好戮力报效”（第十六出《设朝》）。可是当四镇由争位导致武斗时，他不过先出示一纸告示来晓喻和解，接着把高杰调往开、洛防河了事。当马、阮把董、刘三镇调去与左良玉打内战，“丢下黄河一带，千里空营”，史可法更加“一筹莫展”。因而在清军袭来之时，他只好以哭泣来激励仅有的三千士兵死守扬州：

> 皇天列圣，高高呼不省。阑珊残局，剩俺支撑。奈人心俱瓦崩，协力少良朋，同心无弟兄。都想逃生，漫不关情，这江山倒像设着筵席请。哭声祖宗，哭声百姓，哭的俺一腔血，作泪零。（第三十五出《誓师》〔二犯江儿水〕）

但终因“力尽粮绝，外援不至”，“扬州失陷”，史可法“从城头缒下”，急奔南京保驾，途中得知“皇帝老子逃去两三日了”，他“叫天呼地千百遍，归无路，进又难前”，自觉“累死英雄，到此日看江山换主，无可留恋”（第三十八出《沉江》）。于是跳入长江，以身殉国。逃难的侯方域、陈定生等人率众哭拜道：

> （合）走江边，满腔愤恨向谁言。老泪风吹面，孤城一片，望救目穿，使尽残兵血战，跳出重围，故国苦恋，谁知歌罢剩空筵。长江一线，吴头楚尾路三千，尽归别姓。雨翻云变，寒涛东卷，万事付空烟。精魂显，《大招》声逐海天远。（《古轮台》）

这支名曲不仅写出了英雄殉国的壮烈激昂，而且表达了人们对他生既不能力支残局、死也不能于事有补的悲叹，终于只是“万事付空烟”，所以令人感动。

阮大铖是剧中塑造得最成功的反面人物形象。但孔尚任并没有把他简单化，而是既写他的阴险奸诈，也写他的机敏和才能。失意时，他遭秀才之打，虽觉窝囊，却也无可奈何，只好向人摇尾乞怜，想方设法结纳复社文人，先把代表其才华的《燕子笺》借给陈定生、方密之、冒辟疆等人观看，接着又巧助妆奁求侯方域分解。形势稍有变化，他就诬陷侯方域，开始报复。福王即位后，他立即献上四种传奇，取得了进身之阶。随后与马士英狼狈为奸，主要做了“选优”和“逮社”两件大事。“选优”本为献媚取宠，却使福王不理朝政。“逮社”本为报私仇，却由此招来左兵，为抵御左兵又调走三镇，导致清军长驱直入。正如他在第四出所说：“若是天道好还，死灰有复燃之日，我阮胡子呵，也顾不得名节，索性要倒行逆施了。”(第四出《侦戏》)

杨龙友本是一位风流自赏的诗人和画家，无论以罢职县令闲居还是补了南明礼部主事，都与复社文人、秦淮名妓常有来往；但他又是马士英的妹丈，阮大铖的盟弟，因而与马、阮关系密切。他在政治上没有原则，却颇有人情味，自始至终在清流与浊流之间周旋自如，左右逢源，实是一位八面玲珑的边缘性人物。例如，他最初为侯、李撮名，并无任何企图；接着为阮大铖定“一举双擒”之计，却因遭到侯、李拒绝而颇为不满。但当阮大铖在清议堂谗害侯生时，他为之辩解；辩解不听，他又赶去报信，叫侯生逃走。在《守楼》和《骂筵》二出中香君受马、阮迫害时，他也进行了保护。尤其当香君以头撞地，他让李贞丽冒香君之名顶替而去后，独自笑道：

> 贞丽从良，香君守节，雪了阮兄之恨，全了马舅之威，将李代桃，一举四得，倒也是个妙计。(《守楼》)

这种“一举四得”的心理感受，正表现了他为人圆滑，八面玲珑。

其次，《桃花扇》的结构艺术独具特色。与以往南戏传奇相比，它的结构非最宏伟，却是最严谨、最完美的一部。全本四十出正戏，上本二十出，下本二十出，以便于两天演完，这是传奇的一般体例，但“其上本首试一出，末润一出，下本首加一出，末续一出，又全本四十出之始终条理也”(《凡例》)，却是孔尚任的首创。实即在四十出正戏之外另加四出戏，分别作为上下本的开场和总结，对表现作者的创作意图有一定意义。正戏以桃花扇这一具有象征意义的道具串联生旦离合悲欢的线索，又以这一线索“为全本纲领”，把有关南明政权的重大政治斗争、军事斗争以及社会上各种人物的活动联系起来，从而使“南朝兴亡，遂系之桃花扇底”。由于持扇人的个人命运和国家命运是紧密联系的，这柄桃花扇便成侯李爱情和国家兴亡的历史见证，在全剧结构中有如龙戏之“珠”，作者运用龙飞之笔所描绘的故事情节都围绕它而展开。这样“龙不离珠”，纲举

目张，“离合之情”和“兴亡之感”就非常巧妙地结合起来了。尤其剧本的结局大胆破除生旦圆之成例，在美学意义上加强了悲剧的完整性。友人顾彩曾将该剧“改为《南桃花扇》，令生旦当场团圆”，孔尚任以为“未免形予之伧父”（《桃花扇本末》），可见他的审美观的确不同凡响。不过，正如王国维在《红楼梦评论》中指出：

而《桃花扇》之解脱，非真解脱也：沧桑之变，目击之而身历之，不能自悟，而悟于张道士之一言；且以历数千里，冒不测之险，投缧绁之中，所索之女子，才得一面，而以道士之言，一朝而舍之，自非三尺童子，其谁信之哉？故《桃花扇》之解脱，他律的也①。

意谓侯、李在栖霞山相会后双双入道，不是出于主人公之意志，而是在张道士的断喝之下强行拆散，强逼入道，因而这种描写显得不真实，不可信。这实际上是孔尚任过于强调“兴亡之感”的结果，明显带有人为的痕迹。

再次，《桃花扇》的语言也有特色。孔尚任对词曲与说白既明确分工，又相互配合：“凡胸中情不可说，眼前景不能见者，则借词曲以咏之。”也即用词曲写景抒情。而叙述事实，交代情节，一般用说白；但若“一事再述，前已有说白者，此则以词曲代之”（《凡例》）。以往剧作家多重唱词而不重说白，以致“旧本说白，止作三分，优人登场，自增七分，俗态恶谑，往往点金成铁”，他不仅坚持“说白详备，不容再添一字”，而且写得“抑仰铿锵，语句整练，设科打诨，俱有别趣”（《凡例》）。例如，第十一出写柳敬亭送书信到左良玉辕门，喝完茶故意把茶杯摔在地上，随后柳（丑）、左（小生）的一段对话就非常精彩：

〔小生怒介〕呵呀！这等无礼，竟把茶杯掷地。〔丑笑介〕晚生怎敢无礼，一时说的高兴，顺手摔去了。〔小生〕顺手摔去，难道你的心做不得主么？〔丑〕心若做得主呵，也不叫手下乱动了。〔小生笑介〕敬亭讲的有理，只因兵丁饿的急了，许他就粮内里。亦是无可奈何之一著。〔丑〕晚生远来，也饿急了，元帅竟不问一声儿。〔小生〕我倒忘了，叫左右快摆饭来。〔丑摩腹介〕好饿，好饿！〔小生催介〕可恶奴才，还不快摆！〔丑起介〕等不得了，竟往内里吃去罢。〔向内行介〕〔小生怒介〕如何进我内里？〔丑回顾介〕饿的急了。〔小生〕饿的急了，就许你进内里么？〔丑笑介〕饿的急了，也不许进内里，元帅竟也晓得哩。〔小生大笑介〕句句讥诮俺的错处，好个舌辩之士。俺这帐下倒少不得你这个人哩。（《投辕》）

① 《王国维遗书》第五册《静安文集》，上海古籍书店 1983 年版，第 496 页。

句句是家常口语，却活画出二人的不同神情面目：柳敬亭“随口诙谐，都是机锋”，讥诮了左企图移兵南京就粮的错误想法；左良玉性急而爽快，受激而怒，稍顿即悟，悟而以笑声解嘲认错。又上本闰二十出《闲话》无一曲唱词，全为说白，也可以看出作者对于说白的重视。对于词曲，孔尚任提出“必有旨趣”，“新警”而“不袭人牙后一字”，“入宫调，叶平仄，全以词意明亮为主”(《凡例》)。从整体上说，《桃花扇》的曲辞通于典雅，不及《长生殿》的优美生动，但也不乏精彩的曲子，如前举《沉醉东风》、《折桂令》、《古轮台》皆是佳作，这里只引苏昆生在《余韵》中所唱《哀江南》套的最后一曲：

> 俺曾见金陵玉殿莺啼晓，秦淮水榭花开早，谁知道容易冰消。眼看他起朱楼，眼看他宴宾客，眼看他楼塌了。这青苔碧瓦堆，俺曾睡风流觉，将五十年兴亡看饱。那乌衣巷不姓王，莫愁湖鬼夜哭，凤凰台栖枭鸟。残山梦最真，旧境丢难掉，不信这舆图换稿。诌一套《哀江南》，放悲声唱到老。(〔离亭宴带歇拍煞〕)

这里写他作为曾目睹侯、李爱情悲剧和南明历史悲剧的过来人凭吊旧地，抒发的是一种悲凉的亡国之痛。由眼前破败荒凉之景而触发的对于“玉殿”、“旧境”的追忆、怀念之情，更加强了他“放悲声唱到老”的感伤。

第三章　萧条的来临和隐伏的生气

——康熙后期到乾隆初叶的文学

康熙(1662—1722)共六十一年，如果分为三期，那么从康熙后期(始于康熙四十一年)到吴敬梓写成《儒林外史》的下限——乾隆十四年的近五十年间(1702—1749)，文学显然处于萧条时期。在上一章所述及的作家中，康熙四十一年还在世的只有洪昇(卒于1704年)、王士禛(卒于1711年)、蒲松龄(卒于1715年)和孔尚任(卒于1718年)。但作为戏剧作家的洪昇、孔尚任，到康熙四十一年都已不再从事戏曲创作了；王士禛写作他的那些好诗的时间都比康熙四十一年早得多；蒲松龄于康熙四十一年及以后虽仍在继续写《聊斋志异》，但已是强弩之末①。另一方面，主张以文学为政教的工具的方苞与沈德潜在康熙后期已崭露头角，以后就分别成为文界和诗苑的领军人物。所以，从康熙后期至乾隆初期，文坛相对暗淡。虽有以厉鹗、郑燮为代表的少数作家置身于主流之外，创作成就也不突出。

不过，即使在这期间，文坛上也仍有与这种暗淡相违异的暗流在涌动，吴敬梓、曹雪芹、袁枚都是在这时期成长起来的，所以这时期其实是在为下一阶段文学的嬗变期的出现准备条件。这就是因为如本编《概说》所述，清政府虽然大力提倡正学并采取严酷的镇压手段，但一则从晚明时期兴盛起来的异端思想经过长期的发展已不能被轻易扑灭，再则随着市民经济的不断发达，异端思想的基础在日益扩大和加深。清政府的苦心孤诣终于不能改变历史的行程。而且，至迟到乾隆十四年吴敬梓写成了《儒林外史》，文学的萧条就宣告结束了。

---

① 《聊斋志异》原稿共八册，有将近两册写于康熙四十一年及以后(参见章培恒《〈聊斋志异〉写作年代考》与《再谈〈聊斋志异〉的原稿编次问题》，收入《献疑集》，岳麓书社1991年版)，但在这两册中能给人强烈感动的作品显然少于其他六册(以每一册为比较基准)。

第一节　赵执信与沈德潜

在康熙后期，最早对王士禛等人的诗风表示不满、加以批判的，是赵执信，其理论依据就是"温柔敦厚"的"诗教"说。接着，年辈略后于赵执信的沈德潜一度成为诗坛盟主，又大肆张扬"诗教"；诗歌为政教服务的主张遂在一段时间里成为诗论的主流，与当时文论的主流——桐城派的"义法"说相呼应。文学风气为之一变。

一、赵执信

赵执信(1662—1744)，字伸符，号秋谷。山东益都人。康熙十八年(1679)进士，官至右赞善。康熙二十八年，因在为皇后服丧期间与一些人在洪昇寓所观优伶演《长生殿》而被罢官。他推尊宋诗，不满于严羽与王士禛一派的诗论，而服膺于反严羽的明末清初人冯班。有《因园集》、《饴山堂集》、《谈龙录》等。

《谈龙录》专为批判王士禛而作。其卷首《序》说："司寇(指王士禛。——引者)名位日盛。其后进门下士若族子侄有借余为谄者，以京师日亡友之言为口实。余自惟三十年来以疏直招尤，固也。不足与辩。然厚诬亡友，又虑流传过当，或致为师门之辱。私计半生知见，颇与师说相发明。向也匿情避谤，不敢出。今则可矣。乃为是录，以所藉口者冠之篇，且以名焉。"其第一条则说：

> 钱塘洪昉思昇，久于新城(指王士禛。——引者)之门矣。与余友。一日并在司寇宅论诗。昉思嫉时俗之无章也，曰：诗如龙然。首尾爪角鳞鬣一不具，非龙也。司寇哂之曰：诗如神龙，见其首不见其尾，或云中露一爪一鳞而已，安得全体？是雕塑绘画者耳。余曰：神龙者屈伸变化，固无定体。恍惚望见者，第指其一鳞一爪，而龙之首尾完好，故宛然在也。若拘于所见，以为龙具在是，雕绘者反有辞矣。昉思乃服。此事颇传于时。司寇以告后生，而遗余语。闻者遂以洪语斥余，而仍侈司寇往说以相难。惜哉。今出余指，彼将知龙。

以《序》中"以所藉口者冠之篇"之语，可知《谈龙录》之作，是由洪昇、赵执信在王士禛宅中的一场谈话引发的。据他说，因为在这场谈话以后，外界产生了讹传，把洪昇的看法说成是他的看法，而他的足以驳倒王士禛的警辟观点却被埋没了，所以他要作此书加以抉发。不过，赵执信的这条记载却颇多疑点。

王士禛在把这场谈话"告后生"时，不过是"遗余语"——没有提及赵执信的看法，却并未把洪昇的意见说成是赵执信的意见，"闻者"又怎么会"以洪语斥余"——把洪昇的话作为赵执信的观点来斥责呢？而尤其奇怪的是：此《序》之末所署作年为"己丑"——康熙四十八年(1709)，而他与洪昇在王士禛宅中"论诗"则是在"京师日"——他与洪昇都居住在京师之时，那就不可能迟于康熙二十八年(1689)[①]。既然"此事颇传于时"，也即在当时就已流传开来，而且把洪昇的意见当作赵执信的观点来指斥，那么，赵执信为什么不在当时就加以抉发，却要到二十年以后，特别是在洪昇去世四年以后(洪昇死于1703年)才来声明呢？说是"向也匿情避谤，不敢出。今则可矣"，但在洪昇死后的四年间赵执信的个人处境和整个文坛的情况都不见有多大变化，他为什么不在洪昇生前，而要到洪昇去世四年以后才突然宣布：二十年来一直被认为是我赵执信所发表的片面意见，其实是洪昇的看法，而且我在当时就已对此说作了纠正呢？然则他所说的这一事情究竟是否真实，实在是个疑问。

不过，他与王士禛在对诗的看法上确是有重大分歧的。这分歧主要并不在如何以龙喻诗的问题上，而在于诗的思想内容。请看《谈龙录》的如下一条：

> 昆山吴修龄乔论诗甚精，……独见其与友人书一篇，中有云："诗之中须有人在。"余服膺以为名言。……
>
> 司寇昔以少詹事兼翰林侍讲学士奉使祭告南海，著《南海集》。其首章留别相送诸子云："芦沟桥上望，落日风尘昏。万里自兹始，孤怀谁与论？"又云："此去珠江水，相思寄断猿。"不识谪宦迁客，更作何语。……非所谓诗中无人者耶？

王士禛原作本书已全文引录[②]，并已对它作了简要分析。此诗真切而深入地表现了他的寂寞与萧索，具有明晰的个性特点，但赵执信却认为这是只有"谪宦迁客"才能有的感情，而不是"以少詹事兼翰林侍讲学士奉使祭告南海"的王士禛所应有，从而斥为"诗中无人"。这就可见其所要求的"诗中有人"，乃是要诗中有符合于他的标准的人，也即其思想感情不逾越他所制定的规范的人；否则，诗中的思想感情便要被斥为不合理，整首诗也就成为"诗中无人"了。

那么，赵执信的这种标准或规范的具体内涵是什么呢？就是"诗教"、"礼

---

① 赵执信于康熙二十八年为皇后服丧期间在洪昇寓所观演《长生殿》而罢官还乡，见《清史稿》本传。又据赵执信《饴山堂集》卷十六《怀旧集·洪昇小传》，执信自出京后，仅在其"游吴越"时与洪昇见过两次面。故其与洪昇在王士禛宅论诗必为康熙二十八年出京前事。

② 见本书第279页。

义”。《谈龙录》说：

> 诗之为道也，非徒以风流相尚而已。《记》曰：“温柔敦厚，诗教也。”冯先生恒以规人①。《小序》曰：“发乎情，止乎礼义。”余谓斯言也，真今日之针砭矣夫。

倘若衡以《诗序》所阐发的《诗经》之义，岂有大夫奉使而不系心君国却沉湎于个人的哀伤之理？王士禛当时的身份当然是大夫，他奉命去祭告南海，又是一宗责任不轻（祭祀神祇在古代是作为大事的）、沿途的地方官都要竭诚款待的美差，王士禛不是对皇帝的信用自己感恩戴德、一心一意地考虑怎样好好完成任务，却满腔离情别绪，忧愁哀思，则其心中哪有君臣之义存在？这就难怪赵执信要对之大加斥责了。

不过，这种理论的实质，乃是以“礼义”来规范人的一切思想感情，剥夺个人即使仅仅在感情上的自由活动的空间。就王士禛来说，从其《十八滩三首》之一、《肺病》、《武溪水》、《见田家饭牛者意有所感，赋得牛饭就松凉》、《归次临淮》（均收入《渔洋精华录》卷十一）等诗来看，他是颇以此次出差为苦的，甚至还产生了像他那样地在京师做官还不如归耕家园或在家乡做个小官的好的想法。至其以为苦的原因，则是由于第一，此次出差路途遥远而且险恶（这在当时是符合实际的）；第二，他自己身体不好；第三，要与亲属分别较长的时期（约半年）。他的这首留别诗中的萧索、忧伤之感即由此而产生。可以说，这也就是个人与环境的矛盾——在环境的驱使下人的个性无法得到充分而全面的实现——的一种体现。王士禛此诗正是以其具有美感的艺术形式表现了这种矛盾而使读者受到感动的。但如从另一角度来看，那么，像王士禛这样地不以君臣大义为重，皇帝要他做这么一点事他就如此抑郁，并且形之于诗，那自然从根本上违背了诗歌必须“止乎礼义”、教人以“温柔敦厚”的原则。

至于赵执信自己的诗歌创作，倒确是与王士禛相反的。试看他被罢官而离开北京返回家乡时的一首诗：

> 事往浑如梦，忧来岂有端？罢官怜酒失，去国觉天寒。北阙烟中远，西山马首宽。十年一挥手，今日别长安。（《出都》）

他承认“罢官”是由于自己的错误——“酒失”，因而没有怨恨之心，只是觉得自己的遭遇有点可怜；而“北阙烟中远”一句，既是惆怅，又透露出对朝廷的无限依恋。不仅做到了“怨而不怒”，连“怨”的成分都很淡薄。即使王士禛的那首

① 冯先生指冯班。班字定远，明末清初人。赵执信自谓其诗学出于冯班。《谈龙录》谓：“既而得常熟冯定远先生遗书，心爱慕之，学之不复至于他人。”

诗也是遭谪逐而作，也远不如此首醇正。

与《出都》为先后之作的《出宫词》，其所蕴含的恋主的哀愁就更为明显而深切：

> 禁门际晓开，敕放如花女。起作辞宫妆，低头泪如雨。所悲入宫早，不恨出宫迟。十年闭永巷，妾貌犹昔时。当窗理镜奁，容华良独惜。君王岂无恩，妾自未相识。同时良家子，多在昭阳宫。齐纨虽皎洁，不如蜀锦红。旧家送我时，愿妾承天眷。归去姊妹行，含羞说金殿。

此诗作于其遭受革职处分即将离京之时，诗中所写的被放出宫的宫女乃是赵执信的自况。这位宫女虽然"十年闭永巷"，但仍然"不恨出宫迟"；而且对君王一味感恩戴德，只是怨怅自己未能与他相识。这与钱谦益的《霞老累夕置酒，彩生先别，口占十绝句记其事，兼订西山看梅之约》之六"汉宫遗事剪灯论，共指青衫认泪痕。今夕惊沙满蓬鬓，才知永巷是君恩"直可前后辉映。只不过钱谦益所系念的是明朝的皇帝，赵执信所依念的则是清朝的皇帝。从这两首诗，可以清楚看出其所提倡的"止乎礼义"、"温柔敦厚"的诗论的实质。

有一种传说：赵执信曾请王士禛为他的《观海集》作序，王士禛迟迟不作，他就转而攻击士禛（见《四库全书总目》卷一九六《谈龙录》提要）。但从赵执信的诗歌创作来看，他在文学思想上确与王士禛存在尖锐的矛盾，他的批评王士禛实在并不仅仅是报私怨。另一方面，如他确曾请王士禛为自己诗集作序，那也不过是想借王士禛的地位和称赞来抬高自己；而王士禛的迟迟不作，想来是因途辙不同，实在难以下笔——赞扬违背素心，批评又有所不可。

二、沈德潜

年岁略小于赵执信，但在倡导"温柔敦厚"的"诗教"方面影响远大于赵执信的，是沈德潜。

沈德潜（1673—1769），字确士，号归愚，长洲（今江苏苏州）人。出身贫寒，十一岁时即代父教书。虽因科举不利，大半生都在教书糊口的境遇中度过，但却逐渐成了颇有名气的诗人。乾隆四年（1739），他已年将七旬，却时来运转，考取了进士，选为庶吉士。乾隆七年散馆时，乾隆皇帝当面称他为"江南老名士"，授编修，还把他自己的诗给他看，命他写和诗，并且对其和作很为赞赏。数年内多次迁擢，升至礼部侍郎。乾隆十四年（1749）致仕，仍甚得乾隆皇帝的优遇，曾加授礼部尚书等衔，并为其集子作《序》。德潜死后九年，有人讦告徐述夔《一柱楼集》中有"悖逆"语，连带发现了他曾为徐述夔撰写传记，因而遭到

了夺赠官、削谥号、仆墓碑的身后惩罚；但乾隆皇帝在这事的第二年又作诗怀念他。有《沈归愚诗文全集》，并编选有总集《古诗源》、《唐诗别裁集》、《明诗别裁集》（此种系与周準合编）和《国朝诗别裁集》。

他的论诗之作《说诗晬语》（收入《沈归愚诗文全集》，也有单行本）作于雍正九年（1731）前后，是其诗论的集中体现。其中说：

> 诗之为道，可以理性情、善伦物、感鬼神、设教邦国、应对诸侯，用如此其重也。秦汉以来，乐府代兴；六代继之，流衍靡曼。至有唐而声律日工，托兴渐失，徒视为嘲风雪、弄花草、游历燕衎之具，而"诗教"远矣。

至其所谓"理性情"的实质，同书也有明确的说明：

> 《记》曰："宽而静、柔而正者，宜歌《颂》；广大而静、疏达而信者，宜歌《大雅》；恭俭而好礼者，宜歌《小雅》；正直而静、廉而谦者，宜歌《风》。"凡习于声歌之道者，鲜有不和平其心者也。

可见所谓"理性情"也即"和平其心"，使人的思想感情符合"宽而静"、"柔而正"、"恭俭而好礼"、"廉而谦"等等原则，也即不逾越"温柔敦厚"的樊篱。以这样的道德标准为基础，诗歌也就能起到它所应起的伦理、政治作用——善伦物、感鬼神、设教邦国、应对诸侯——了。凡不能起到这种作用的诗歌，他就斥之为"嘲风雪、弄花草、游历燕衎之具"，从根本上背离了"诗教"。这与赵执信的主张——"诗之为道也，非徒以风流相尚而已"，而必合乎"温柔敦厚"之"诗教"——如出一辙。

在其为《国朝诗别裁集》所作的《凡例》中，他的这种观点表述得更为明白：

> 诗必原本性情，关乎人伦日用，及古今成败兴坏之故者，方为可存，所谓"其言有物"也。若一无关系，徒辨浮华，又或叫号撞搪以出之，非风人之指矣。尤有甚者，动作温柔乡语，如王次回《疑雨集》之类，最足害人心术，一概不存[①]。

他要求于诗的"其言有物"，也即方苞要求于文的"言有物"，都是要作品具有符合于"法"——"道"的内容（详见本章第二节关于方苞的部分）。因此，不但王彦泓那样的爱情诗被斥为"最足害人心术"，就是具有政治、社会内容而感情激烈的，也被斥为"叫号撞搪以出之，非风人之指"；倘若只写个人感情（不包括爱情）而不"关乎人伦日用，及古今成败兴坏之故"，又要被加上"徒辨浮华"

---

① 王彦泓是明朝人，本不属于《国朝诗别裁集》的收录范围，他也许把王彦泓误认为清初的人了；但这里也有可能是说，清朝人写的类似《疑雨集》的作品一概不收。

的恶谥。那么，诗歌除了以平和的形式，表现合乎传统的政治、道德观的内容以外，还有什么可写的呢？在这样的思想指导下，诗歌又怎能逃脱平庸的命运？所以，晚清文廷式在回溯清诗的发展历程时说："本朝诗学，沈归愚坏之：体貌粗具，神理全无，动以'别裁'自命；浅学之士，为其所劫，遂至千篇一律，万喙雷同。"①

至于沈德潜自己所写的诗，确是体现了他的主张的。兹引两首如下。前一首作于其二十八岁那一年，写后一诗时则已年届知命而尚未入仕。

> 莫以瑚琏器，持问田家叟；莫以宫中妆，夸示下里妇。瑟不如竽，抱此焉徂。仰天而歌，其声乌乌。歌声乌乌何太悲，烈士壮年日就衰！（《悲歌行》）

> 芳兰锄其根，贱于水中蒲。士人虐其类，轻于市中屠。炎炎当路人，金多崇体躯。遇士故无礼，弃之等泥涂。士流亦戆直，敢非其大夫。所以士与官，凿枘两相殊。近闻穷庐子，冠裳而累俘。官长大嫚骂，虎吏伤肌肤。李树代桃僵，绝命于非辜。林间一鸟死，百鸟声喧呼。同类为举幡，苍黄走街衢。官长赫然怒，谓此梗化徒。誓将一网尽，那复分龙鱼。王制选造士，允为邦国储。儒行贵自重，文章砥廉隅。两者均失之，厥咎归谁欤！江河日东趋，颓阳日西徂。摧折已自今，后日将何如？缅怀申屠蟠，搔首空踌躇。（《百一诗》）

第一首所写，是个人不得志的悲哀。这是由于尚未遇到识主而造成的——以"瑚琏器"而"持问田家叟"、以"宫中妆"而"夸示下里妇"，又怎能不碰壁呢？然而，社会上并不只是"田家叟"与"下里妇"，而且，"田家叟"和"下里妇"在当时社会是并不占主要地位的，他们不赏识绝不意味着前途就绝望了。诗人的悲哀只是在于自己的年龄一天天大起来了，却还没有遇到赏识的人。这真是"哀而不伤"、"怨而不怒"，很符合"诗教"精神的。

第二首所写的，是当时的官僚与士人的矛盾。也许是长期被阻挡在仕途之外的缘故吧，在诗的开头部分是对官僚的不尊重士子有所不满的，但接下来就对"士流"的"敢非其大夫"有所谴责了。尤其在写了士人遭官僚虐杀而士子聚众抗议之后，其批判的矛头就主要针对反抗的士子，其结尾二句说："缅怀申屠蟠，搔首空踌躇。"意思是：倘若当代有申屠蟠那样的人作为士子的表率，那就不会有这样的乱子了。——申屠蟠是东汉后期的士人，当时政治黑暗，"京师游士汝南范滂等非讦朝政，自公卿以下皆折节下之。太学生争慕其风，以为

① 《文廷式集》卷六《笔记（上）·琴风余谭》。

文学将兴，处士复用。蟠独叹曰：'昔战国之世，处士横议，列国之王，至为拥篲先驱，卒有阬儒烧书之祸，今之谓矣。'乃绝迹于梁砀之间，因树为屋，自同傭人。居二年，滂等果罹党锢，或死或刑者数百人，蟠确然免于疑论。"（《后汉书·申屠蟠传》）他把申屠蟠作为他所向往的模范，那就意味着无论朝政多么黑暗，读书人也应该像申屠蟠那样地不卷入斗争的漩涡，以全身远害；而当时这些聚众抗议的士子是完全错了。

这两首诗的共同特点，是既无激情与生气，也说不上美感。管世铭《读雪山房杂著》评沈德潜诗为"谨而庸"，对这两首同样是适合的。

沈德潜除了要求诗歌"其言有物"以外，还重视"法"。他说："诗贵性情，亦须论法。"（《说诗晬语》）由于重"法"，从而一面强调"起伏"、"照应"、"承接"、"转换"之类的手法，一面也讲究"体格声调"（同上）。后来的研究者也有取其后一点而称其诗论为"格调说"的。但就其诗论的体系来说，则"诗贵性情"——出自"和平其心者"的性情——是第一位的，"法"是第二位的，"格调"又是"法"中的一部分。因此，以"格调说"来概括其论诗主张或作为其诗论的主要特征，恐怕是不合适的。

还有一点必须说明：沈德潜论明代诗歌，否定台阁体而推崇李、何，于清诗又推尊王士禛，故也有研究者以沈德潜为李、何及王士禛的后继者。但其否定台阁体不过是因仍成说——自明代中期以来这种一味对最高统治者歌功颂德、热衷说教、缺乏生气的文学已经遭到普遍唾弃；其赞美李、何及王士禛则又貌合神离，多所误解及曲解，与李、何、王理论、创作的精神实质实相违戾。如李梦阳的倡导真情（甚至肯定非"理"之情）、批判宋代理学，就与沈德潜的鼓吹"性情"之"和平"相对立；至于他与王士禛的矛盾，袁枚也早已有所揭露：针对他的诋斥王彦泓，袁枚写道："次回才藻艳绝，阮亭集中，时时窃之。先生最尊阮亭，不容都不考也。"（《再与沈大宗伯书》）袁枚对王士禛诗评价不高，竟至用一"窃"字；但由此也可理解：在对于以王彦泓作品为代表的艳体诗的态度方面，沈德潜与王士禛是根本对立的，所以，沈德潜虽有许多推尊士禛之说，以致给人"最尊阮亭"的印象，其实二人在思想上有很重大的歧异。

第二节　方苞和桐城派的形成

与沈德潜的鼓吹"温柔敦厚"的"诗教"相先后，方苞大力倡导"义法"，并以他为首形成了古文中的桐城派，一时成为古文的主流。

一、桐城派的奠基者方苞

方苞(1668—1749),字凤九,又字灵皋,号望溪,安庆桐城(今属安徽)人。他早年因受具有异端思想的明代遗民的影响,“年二十目未尝涉宋儒书”,至二十四岁“始寓目焉”。从此笃信程朱之学,而以与程朱“背而驰者”为“学之蠹”(方苞《再与刘拙修书》)。善作八股文和古文,为诸生时已有较高声誉,康熙三十八年(1699)应江南乡试,为解元,四十五年(1706)成进士,但因母亲患病,未参加殿试即返乡。

康熙五十年,方苞的同乡戴名世所著的《南山集》、《孑遗录》被清政府认为“有悖逆语”(《清史稿·方苞传》,下同),名世被处死;方苞曾为他的文集写过序,因而也被捕入狱。幸而康熙皇帝宽大,方苞和另外几个与此案有牵连的人皆“免罪入旗”①。他更因祸得福,“圣祖夙知苞文学,大学士李光地(清朝的理学名臣。——引者)亦荐苞,乃召苞值南书房”,成了皇帝的侍从之臣;至康熙“六十一年,命充武英殿修书总裁”。康熙皇帝去世后,雍正、乾隆皇帝也都对他很器重,官做到礼部侍郎。乾隆皇帝并“命苞选录有明及本朝诸大家时艺,加以批评,示学子准绳。书成,命为《钦定四书文》”。可见他在文事上很能体会皇上的意图。

当时是科举时代,读书人做官首先要通过科举考试,而要能够考取就要做好八股文。所以,在一般人心目中,八股文的地位和重要性远在古文之上;换言之,只要八股文做得好,就能文名满天下,也就能在古文方面受到尊崇②。方苞既能在八股文(也即“四书文”)方面为学子“示准绳”,而且这“准绳”又被皇帝所赞赏,以“钦定”的名义颁行,方苞在文坛上自然成为一代宗师,他的古文也就耸动天下了。因而他在当时又被推崇为古文大家。有《方望溪先生全集》行世。

---

① “旗”既是行政编制,也是军事编制。清兵入关前,满族分隶八个旗,通称“八旗”;降附的汉人和蒙古人则分别编入“八旗汉军”和“八旗蒙古”。清兵入关后,这种建制仍然存在,但原住关内的汉族成员在一般情况下不再编入“八旗汉军”。命方苞等人“入旗”,就是将他们编入“八旗汉军”,以便加强管理。

② 袁枚就是这方面的一个例子。他先以八股文出名,然后凭着由此获得的在文坛的声望,“收致四方俊士,与之共商《史》、《汉》文章之正统”,尽管开始时“外间”“徒知有先生之时文而已,不知有古文也”,但很快取得了成功(袁毅芳所作《小仓山房文集后序》)。所谓“共商《史》、《汉》文章之正统”,也就是要在古文方面树旗帜。而他也果然成功了,很快成了在古文上也足以与方苞等桐城派相抗衡的大家,请他写墓志铭(那是不能用八股文写的)的润笔,竟有高达白银千两的(见光绪刊本《小仓山房文集》卷首《随园老人遗嘱》)。

方苞除了写作古文以外，又提出了一系列关于古文的主张，影响日益扩大。他的同乡后辈刘大櫆所作古文受到他的赏识，也出了名。所以乾隆时就有人说："……士能为古文者未广。昔有方侍郎，今有刘先生，天下文章其出于桐城乎！"[①]刘大櫆的弟子、桐城人姚鼐也以古文擅名，于是形成了古文中的桐城派。在清代绵延不绝，声势相当大。但姚鼐以后的桐城派作家乃是信奉（或基本信奉）刘、姚的主张并付诸实践的人，不都是桐城人了。如师事姚鼐、在后期桐城派中颇有名望的管同（1780—1831）、梅曾亮（1786—1856）就都是江苏上元人。方、刘、姚则被推为桐城派的三祖。

方苞关于古文所提出的最重要的理论、也即桐城派的基本方针，就是"义法"说。

> 《春秋》之制义法，自太史公发之，而后之深于文者亦具焉。义即《易》之所谓"言有物"也；法即《易》之所谓"言有序"也。义以为经而法纬之，然后为成体之文。（《又书货殖列传后》）

现代研究者对其所谓"言有物"的"物"往往只从今天的一般意义来理解，以为是泛指一切事物。其实他说的"物"是有特定内容的，所以特地指明为"《易》之所谓'言有物'"。这句话见于《周易·家人》，其原文为"彖曰：'家人，女正位乎内，男正位乎外，……父父，子子，夫夫，妇妇，而家道正。正家而天下定矣。'象曰：'风自火出，家人。君子以言有物而行有恒。'"作为象辞，是与彖辞紧密联系的。所谓"君子以言有物"，是说"君子"以"家人"之旨言则"言有物"（"家人"之旨也即"父父，子子，夫夫，妇妇，而家道正"），故王弼注："家人之道，修于近小而不妄也。故君子以言必有物，而口无择言……"孔颖达疏："物，事也。言必有事，即口无择言……言既称物而行称恒者，发言立身皆须合于可常之事，互而相足也。"（《周易注疏·家人》）注疏所说的"口无择言"为"非法不言"之意[②]。王弼与孔颖达既都把"言有物"与"口无择言"联系起来，可见他们都认为"言有物"的"物"不是泛指一切事物，而仅是指合于"法"——也即合于道的事物，所谓"合于可常之事"。这是因为"君子"已经"修于近小而不妄"了，则其所言自然都合于道，可以"口无择言"了。也正因此，方苞所说的"言有物"乃是用《周易·家人》的"君子以言有物而行有恒"的典故，其所要求的乃是合于"可

① 这是姚鼐引用的程晋芳、周永年的话，见姚鼐《惜抱轩文集》卷八《刘海峰先生八十寿序》，《四部丛刊》本。

② "口无择言"出于《孝经·卿大夫章》："是故非法不言，非道不行。口无择言，身无择行。言满天下无口过，行满天下无怨恶。"所谓"口无择言"，是因为"非法不言"，因而说的话总是对的，用不到"择言"了。

常"的事物。

至于"言有序",也不只是表述得条理清楚之意。此语见于《周易·艮》:"六五,艮其辅,言有序,悔亡(注:施止于辅,以处于中。故口无择言,能亡其悔也)。象曰:'艮其辅,以中正也(注:能用中正,故言有序也)'。"(《周易注疏·艮》)可见"言有序"仍是与"口无择言"联系在一起的,而其表达方式则要符合"中正"之道。换言之,"言有序"是要以合于"中正"之道的方式来叙述合于"法"的事物。这就不仅具有了内容上的要求,而且也提出了形式上的标准——既要符合"中正"之道,那就必然与"绮靡"、"艳丽"、"轻倩"之类的风格相对立。实际上,桐城派的古文确实也没有具备这种特色的。

正因其所谓"言有物"和"言有序"的内涵如此繁富,所以"义法"说实是其古文理论的基本纲领。他的关于古文的其他重要论述都可包含在其"义法"说中。例如常被研究者引述的方苞如下三项主张:

> 若古文则本经术,而依于事物之理,非中有所得不可以为伪……未闻奸佥污邪之人而古文为世所传述者。(《答申谦居书》)
>
> 古之圣贤,德修于身,功被于万物,故史臣记其事,学者传其言,而奉以为经,与天地同流。其下如左丘明、司马迁、班固,志欲通古今之变,存一王之法,故记事之文传。荀卿、董傅守孤学以待来者,故道古之文传。管夷吾、贾谊达于世务,故论事之文传。凡此,皆言有物也。(《杨千木文稿序》)
>
> 古文中不可入语录中语、魏晋六朝人藻丽俳语、汉赋中板重字法、诗歌中隽语、南北史佻巧语。(《望溪先生全集》附录苏元辑《方苞年谱》末所引方苞训示其门生沈廷芳语)

其第一条所言,可与《周易》"言有物"的王弼注所谓"家人之道,修于近小而不妄也[①]。故君子以言必有物……"相参证;君子要"修于近小而不妄"自必须"本经术,而依于事物之理",然后才能"中有所得";所以这是古文能做到"言有物"的前提。

其第二条实不妨视为对"言有物"内涵的举例说明。其所举以为例的左丘明、班固、董仲舒(董傅)、贾谊固然都是儒家,《管子》虽自《隋书·经籍志》以来就被列入法家,但该书的思想实是以儒家为本而辅以法家的某些手段,试看其

---

① 对"修于近小而不妄"的含义,可参看孔颖达对此所作的阐发:"正家之义,修于近小。"至其所说的"正家",不是《周易·家人》的彖辞:"彖曰:家人,女正位乎内,男正位乎外。男女正,天地之大义也。……父父、子子、兄兄、弟弟、夫夫、妇妇而家道正,正家而天下定矣。"(均见《周易注疏·家人》)

《牧民》篇所说："何谓四维？一曰礼，二曰义，三曰廉，四曰耻。""四维不张，国乃灭亡。"这完全是儒家思想，正与法家相对立。只有司马迁，虽其《孔子世家》对孔子十分推崇，他自己也做过董仲舒的学生，但光凭这些就把他划入儒家还有点为难，所以方苞就将司马迁写作《史记》的本旨"通古今之变，成一家之言"（司马迁《报任安书》）篡改为"通古今之变，存一王之法"了。所谓"一王之法"乃是儒家的治国正道①。而司马迁思想之异于儒家者实极严重而明显，班固说他"是非颇缪于圣人，论大道则先黄老而后《六经》……"（《汉书·司马迁传赞》）倒是实事求是之论。只是《史记》在当时已成为文章的经典之一，无法加以否定；如要承认班固对司马迁思想的正确说明，则又无异于对"古文则本经术"之说的自我否定。所以只好篡改司马迁写作《史记》的本旨，硬说他要"存一王之法"了。但这也就充分暴露了他所标榜的"不可以为伪"的实质。

至于第三条，则正是"言有序"必须符合"中正"之道的具体说明。正因为要以符合"中正"之道的形式来传达"言有物"的"物"——合乎儒家之道的内容，自必须庄重简明，又怎能阑入"语录中语"及"藻丽俳语……"之类的词语和句式呢？但这也就是桐城派古文在形式上也缺乏生气与灵性的原因。拘忌这么多，文章又怎能写得灵动？所以，要贯彻这种原则，就只能写官样文章。再看袁宏道前期的小品，又何尝有这一类拘忌，例如：

> ……独庸夫俗子，耽心势利，不信眼前有死；而一种腐儒，为道理所锢，亦云"死即死耳，何畏之有？"此其人皆庸下之极，无足言者。夫蒙庄达士，寄喻于藏山；尼父圣人，兴叹于逝水。死如不可畏，圣贤亦何贵于闻道哉！（《游记五则·兰亭记》）

前数句的"不信眼前有死"、"一种腐儒"等近于"语录中语"，"夫蒙庄……"等句则属于"南北史佻巧语"一路。但其文章之生动灵活又岂桐城派所能望其项背？

方苞自己的文章自然是力求符合其"言有物"、"言有序"的原则的。所作绝大部分都不是文学之文；少数具有文学性的，也大都因为此种指导思想而或流于庸谨，或失诸矫诬。试以其《左忠毅公逸事》一文为例。左忠毅公即明末左光斗，因反对魏忠贤而被杀。该文先写左光斗对史可法的赏识和拔擢，继述左光斗下狱后史可法去探监及二人的对话，末以史可法受左光斗精神感召而尽忠于国事作结。这是桐城派的名文之一。中间一段尤为作者心力所注，而矫诬之迹亦愈益显露。

---

① 《汉书·儒林传》："孔子因鲁春秋，举十二公行事，绳之以文、武之道，成一王法。"孔颖达《春秋序疏》："采周公之旧典，以会合成一王之大义。"

及左公下厂狱，史朝夕狱门外。逆阉防伺甚严，虽家仆不得近。久之，闻左公被炮烙，旦夕且死。持五十金，涕泣谋于禁卒。卒感焉。一日，使史更敝衣、草屦，背筐，手长镵，为除不洁者。引入，微指左公处。则席地倚墙而坐，面额焦烂不可辨，左膝以下筋骨尽脱矣。史前跪，抱公膝而呜咽。公辨其声，而目不可开，乃奋臂以指拨眦，目光如炬。怒曰："庸奴！此何地也？而汝来前。国家之事糜烂至此，老夫已矣！汝复轻身而昧大义，天下事谁可支拄者？不速去，无俟奸人构陷，吾今即扑杀汝。"因摸地上刑械，作投击势。史噤不敢发声，趋而出。后常流涕述其事，以语人曰："吾师肺肝皆铁石所铸造也！"

左光斗遭受折磨至此，而其心中所念念不忘的仍然只是国家大事；不仅毫不考虑其个人的祸福，并将史可法对其个人的关心视为"昧大义"的蠢事，而且毫不顾及作为个人的史可法的感受，斥为"庸奴"，甚至说是"不速去"，"吾今即扑杀汝"，这简直是对史可法的人格侮辱。当然，他也许是考虑史可法的安全，要可法赶快离开，但好好地说不行吗，何至如此毒詈！而且，该文接下去还写了史可法对此事的评价："（可法）后常流涕述其事，以语人曰：'吾师肺肝皆铁石所铸造也。'"所以，这是被作为英雄肝胆来赞扬的，而并不是为了显示左光斗在残酷折磨下的精神烦躁。

渗透在这种描写里的，是对个人价值——包括个人尊严——的彻底否定。按照这样的逻辑，那么，史可法出于对左光斗的个人感情、不计安危地去探望他，就是有损国家利益的鄙庸之行；而左光斗为了国家利益如此卑视和痛斥史可法对自己的关心，则是大义凛然、顶天立地的英雄行为。总之，为了国家利益，不仅不应该计及作为个人的自己，也不应计及作为个人的其他的人。

现在当然已无法查考左光斗当时是如何对待史可法的，但方苞在这段描写里却是在极力拔高左光斗。他一面写左光斗已"被炮烙，旦夕且死"、"面额焦烂不可辨"，以致"目不可开"，另一面又写左光斗在"奋臂以指拨眦"以后，竟然"目光如炬"。这里他连最起码的常识也不顾了：面部和额部都已被灼得"焦烂不可辨"，眼球岂能不受损伤，又哪来的"如炬""目光"？此等矫诬之笔，只不过说明了他是多么热衷于把左光斗的形象写得高大完美。

这样的写法显然与明代中期李梦阳提倡写"真人"以来的传统相对立。试看祁熊佳为祁彪佳所作《行实》中写其自杀前情况的一段（祁彪佳见本编第一章）：

……止留契交祝季远款语（指把季远留在彪佳家中。——引者）。乃步廊下，星月微明，望南山笑曰："山川人物，皆属幻景。山川无改，而人生

忽一世矣。"①

这以后,他就等众人熟睡之际,悄悄出门,投水自杀了。他是因不愿出仕清廷而死的。那既是为了坚持民族气节,也是为了捍卫自己的人格。如肯稍稍委屈一下,原是不难在新朝享受荣华富贵的;但他却从容自杀了。在离开世间前的瞬间,他仍然珍视友谊,充满着人生无常的感慨。为他作《行实》的祁熊佳,并不是明末清初的有名作家,但却是在晚明精神的熏陶下成长的;此文写得自然而无矫饰,绝不把祁彪佳装扮成慷慨激昂的忠臣义士,但却存在着上引那样感人至深的段落。这正是晚明小品与桐城古文的至要歧异所在。

不过,方苞在青少年时期也是受过晚明精神的熏陶的,虽然在二十四岁以后改弦易辙,皈依程朱,但旧日烙印实在很难彻底根除,因而个别文章仍有未醇之处。《亡妻蔡氏哀辞》就是一个突出的例子:

> 妻蔡氏名琬,字德孚,江宁隆都镇人。以康熙丙戌秋七月朔后二日卒。在余室凡十有六年。
>
> 自己卯以前,余客京师、河北、淮南,归休于家,久者乃三数月耳。自庚辰至今,赴公车者三,侍先兄疾逾年,持丧逾年,而吾父自春徂秋必出居特室,余尝从焉,又间为近地之游,其入居私寝,久者乃旬月耳。余家贫多事。吾父时拂郁,旦昼嗟吁,吾母疲疴间作,吾与妻必异衾裯,竟夕无言。妻常从容语余曰:"自吾归于君,吾两人生辰及伏腊令节、春秋佳日,君常在外,其相聚必以事故不得入室,或蒿目相对无欢,然握手一笑而为乐者,岂吾与君之结欢至浅邪。"
>
> 余先世家皖桐,世宦达。自迁江宁,业尽落,宾祭而外,累月逾时家人无肉食者,蔬食或不充。至今年,余会试,注籍春官,归逾月而妻卒。
>
> 妻性木强,然稍知大义。先兄之疾也,鸡初鸣,余起治药物。妻欲代,余不可,必相佐,又止之,则辗转达曙,数月如一日也。壬午夏,吾母肝疾骤剧,正昼烦瞶不可过,命妻诵稗官小说以遣之。时妻方娠,往往气促,不能任其词。余戒以少休。妻曰:"苟可移大人之意,吾敢惜力邪!"
>
> 余性钝直,而妻亦戆,生之日,未尝以为贤也;既其殁,触事感物,然后知其艰。余少读《中庸》,见圣人反求者四,而妻不与焉,谓其义无责于过暱也。乃余竟以执义之过而致悔焉。甚矣,治性与情之难也!

文中的"余性钝直,而妻亦戆,生之日,未尝以为贤也"两句,透露了二人关系中

① 《祁彪佳集》卷十《附录》,中华书局上海编辑所1961年版。

不和谐的一面，但整篇文章却又极力写其妻子的贤惠，使她处处合于"道"，实在看不到她有什么"慧"的地方；因而就整篇文章而论，也就缺乏"真人"。不过，大概是由于晚明精神的熏陶，他对于其妻子的因缺乏正常夫妇生活而产生的痛苦还多少有所理解与同情，从而记下了她的那一段话，虽然说得十分婉转，几乎连"怨"都看不出，但仍隐约地透露出些许苦闷。这是该篇唯一能感动读者之处，虽然需要读者细心体会。

还有值得注意的一点是：他竟对妻子生前自己"未尝以为贤"之事作了反思，而且牵扯上了《中庸》。所谓"圣人反求者四"的原文是这样的："子曰：……君子之道四，丘未能一焉。所求乎子以事父，未能也；所求乎臣以事君，未能也；所求乎弟以事兄，未能也；所求乎朋友先施之，未能也。"(《礼记正义》卷五十二)方苞的意思是：孔子所强调的"君子之道四"中并没有提到必须善待妻子，因而他也认为不宜看重妻子，但现在却懊悔了。至于"甚矣，治性与情之难也"这一句则是想说明这并不是孔子的道理不对，而是自己"治性与情"的工夫还没有到家，以致在理解、执行孔子的指示时发生了偏差。虽然如此地作了自我检讨，却仍显得孔子的教导不太圆满——如果在"君子之道"中提一下对妻子应有的态度，就不致让方苞这样虔信圣人之道的君子有所后悔了。

不过，衡以方苞自己的"义法"说，他的这种写法恐怕也是不太圆满的吧。而这却又意味着：如果作者多少有一点个人的真实感情，就难免会与"义法"说相抵牾。

二、刘大櫆

方苞之后，桐城派的代表作家是刘大櫆(1698—1779)。大櫆字才甫，又字耕南，号海峰，也是桐城人。早年着意功名，年二十余入京师，因所撰文章颇有奇姿而得方苞的赏识。但雍正中两登副榜，皆不获举；乾隆年间一再受荐应试，亦被黜落。最后得到一个黟县教谕的低职，做了没几年便告老还乡。晚年隐居枞阳，以耕读自娱。著有《海峰文集》、《海峰诗集》、《论文偶记》，并辑有《历朝诗约选》等。

刘大櫆比方苞小整三十岁，而都在人世度过了八十二个春秋。他们虽是同乡，又被后人同列为桐城派"三祖"，但生活境遇、个人性格及为文作风其实很不相同。方苞虽早年入狱，后半辈却平步青云；刘氏则一辈子处于底层，且有"我于群物内，非士亦非民；我于众业内，无斧复无纶"的感叹①，行迹类似于

① 《海峰诗集·古体诗》卷三《病中书感》。

一个“多余的人”。方苞个性偏执；刘氏则为人旷达，尤好饮酒。方、刘二人文风相异，前人亦多有论及，像方宗诚的《桐城文录序》里，即有“（刘大櫆）虽尝受法于望溪，而能变化以自成一体。义理不如望溪之深，而藻采过之”的话（《刘大櫆集》附录四）。

在文学理论上，刘大櫆有跟方苞所持见解一致的地方，也有自成一说之处。他的文学批评论著《论文偶记》中，最著名的观点，即是要求文章神气、音节、字句的协调统一，而所谓“义理、书卷、经济者，行文之实；若行文自是另一事”的说法，前半段尚有方苞“义法”说的踪影，后半段则完全是从文章本身出发的见解，与其对神气、音节、字句的强调相联系，这就对“义法”说有所背离了。反映到实际创作中，刘氏文章的一个显著特点，就是不仅整体上文学性文章的数量要远过于方苞之作，而且不少非文学性的文章中，也颇有以文学笔法描写的段落①。

也许是由于一生不得志的缘故，刘大櫆的文章从精神上看，不乏逸出清代正统的道学理念的地方。他晚年心灰意冷，取“无斋”作其斋号，在所撰《无斋记》里，对人生的一切享受与欲望都作了否定，而这种种否定之中，有一种否定看似不过因文顺流而下，毫不经意，实则笔锋所向，直指最高当局：

> 横目二足之民，瞀然不知无之足乐，而以有之为贵。有食矣，而又欲其精；有衣矣，而又欲其华；有宫室矣，而又欲其壮丽。明童艳女之侍于前，吹竽击筑之陈于后，而既已有之，则又不足以厌其心志也。有家矣，而又欲有国；有国矣，而又欲有天下；有天下矣，而又欲九夷八蛮之无不宾贡；九夷八蛮无不宾贡矣，则又欲长生久视，历万祀而不老。以此推之，人之歆羡于富贵佚游而欲其有之也，岂有终穷乎？

文章层层推进，波澜迭兴，其彻底放弃世俗追求的出世外表下，实包含着一种对统治阶层贪得无厌的揭露。这与方苞大部分文章严格遵循为当朝政治服务、与官方保持高度一致的宗旨，是有相当大的差别的。

不仅如此，刘大櫆的不少文章还显现出了追求文字之美、并不拒斥表现个人真实感受的特征。像《游黄山记》、《游浮山记》、《游碾玉峡记》，所写主要是身历的自然景观，而用字简练，又极注重描摹优美奇异的山水意境。《游晋祠记》一篇，更是布局谨严，错落有致，由太原西南周叔虞祠的地望，写到祠旁泉

① 如《马湘灵诗集序》（《海峰文集》卷四）中有一段写自己与马氏在京师饮酒，至马氏“大醉欢呼，发上指冠，已复悲歌出涕”，而刘氏亦“泣涕纵横不自禁”，即描绘生动，对话精彩，极富文学意味。他如《章大家行略》、《樵髯传》等纪实性文章中，亦有类似的文字。

流、山上石桥的幽丽，转而引《山海经》等述晋祠的历史，最后归结到个人身处历史现场时的诸般感慨。文中富于意趣的，是如下一段：

> 水上有石桥，好事者夹溪流曲折为室如舟。左右乔木交荫，老柏数十株，大皆十围。其中厕以亭台佛屋，采色相辉映。月出照水尤可爱。溪中石大者如马、如羊、如棋局，可坐。予与二三子攫衣而登，有童子数人咏而至，不知其姓名，与并坐久之。山之半有寺，凿土为室，缭曲宏丽。累石级而上，望之墟烟远树，映带田塍如画。

其独抒性情者，则在文末一节：

> 是来也，余兄奉之官徐沟，余偶至其署，因得纵观焉。念余之去太平兴国远矣，去唐之贞观益远矣。遡而上之，以及智伯及叔虞，又上之至于台骀金天氏之裔，茫然不知在何代。太原之去吾乡三千余里，久立祠下，又茫然不知身之在何境。山川常在，而昔之人皆已泯灭其无存。浮生之飘转无定，而余之幸游于此，无异鸟迹之在太空。然则士之生于斯世，虽能立振俗之殊勋，赫然惊人，与今日之游一视焉可也，其孰能判忧喜于其间哉！于是为之记。

这一节里提到的台骀金天氏之裔、智伯叔虞及唐代贞观、宋代太平兴国年号，皆与上一节引据《山海经》等史料时所言之事有关。作者于此，从时空两方面观照自我，从而将一种既令人悲感又令人旷放的情怀抒发了出来，其蔑视功名、齐观万物的姿态，在气魄上无疑是超越了方苞式的高头讲章的。但因强调字句、音节，其行文就不免有欠自然之处，如“太原之去吾乡三千余里”的“之”字，“皆已泯灭其无存”的“其”字，都是为了诵读时的声调谐适而加上去的，不利于感情的一气呵成的表达。这也是桐城派与现代散文之间的距离大于公安一派的一个方面。

总之，对于一生失意的士人来说，要恪遵方苞的“义法”说实在并不容易。所以，桐城派发展到了刘大櫆，实已发生了危机。幸而得到姚鼐的振兴，桐城派才又得以发扬光大。也正因此，刘大櫆虽也列于三祖，但其在桐城派的影响显然不如方、姚。

第三节　厉鹗与郑燮

在这一时期，不与文坛的主流沆瀣一气而自具创作特色的，以厉鹗与郑燮为代表。他们的诗抒写怀抱，不落“人伦日用”的窠臼，但或则在感情上已有所拘忌，或则在艺术上较为粗率，因而局限也较为明显。

厉　鹗

厉鹗(1692—1752),字太鸿,号樊榭,别号南湖花隐,钱塘(今浙江杭州)人。少孤家贫,靠兄长卖烟叶为生。善读书,尤喜为诗词,而性格孤傲,不谙世事。康熙五十九年(1720)考取举人,后两度会试皆落选,因以布衣文人的身份游于大江南北。有《樊榭山房集》、《宋诗纪事》等著作多种传世。

厉鹗的一生,几乎都在贫病失意中度过:绝意仕进之后,他的日常生活时常要靠友朋的接济才能维持[①];他的做烟叶生意的家庭背景,使他嗜烟如命[②],晚年"孱躯复多病,肤理久枯槁"[③],人称"瘦厉"[④],或即与此有关。但他又十分喜爱游山玩水,他一辈子待得最久、去得最多的地方,又恰好是杭州、扬州这两个风景秀丽的城市。这种个人生活的不幸与身处环境的美好二者奇异交织、充满矛盾的现实情形,给予厉鹗文学创作最明显的影响,便是在他的作品中,常可以看到许许多多美丽的文辞,但这些美丽的文辞背后,却缺乏一种发自作家内心的对美的热烈的回应;所有的,只是对外界的某种冷冷的观照,偶尔再加一点个人淡淡的感伤。

前人评厉鹗的诗,有"孤澹"、"清高"之称[⑤]。而衡之《樊榭山房集》中的具体作品,这种"孤澹"与"清高"境界的获得,主要是靠诗歌取径的幽辟与尖新。如下面这首《月夜泛舟至西溪山庄》:

> 溪流凡几曲,曲曲月随船。别浦春寒浅,名园夜色偏。鸟惊千树雪,人语数峰烟。不待参横后,临行一惘然。

诗依照泛舟所见的顺次,将读者引入月夜中的西溪山庄。其中描绘小舟行进于曲曲弯弯溪流的首联,尽管有皓月当空作背景,仍使人感到一种莫名的孤寂。紧接的第二联"别"字起首、"偏"字结尾,更让人觉得深入到了一个十分逼仄的境地。尽管下面的第三联表面上一反前态,写到了景象颇为阔大的千树之雪和数峰烟霭,但在它们的上面,分别勾画出鸟儿从雪树丛中惊起、夜深人静之际传来幽幽人语这两个具有冲突性的意象,那种阔大的实景自然也就被冲淡褪色了。这样到诗结束时,留下的便只有那个似乎忽然感到兴尽而又无

---

① 其诗集中有诸如《午节贫甚弢甫冒雨以白金十两假我赋此奉谢》之诗,可证明此点。

② (清)吴衡照《莲子居词话》谓"樊榭生平有烟癖"。

③ 见厉鹗《六十生日答吴苇村见贻之作》。

④ 据《樊榭山房集》附录引"蔡郎余先生賸稿"。

⑤ 杭世骏《词科掌录》(卷二)云:"自新城、长水盛行时,海内操奇觚者,莫不乞灵于两家。太鸿独矫之以孤澹……"而沈德潜《清诗别裁集》(卷二十四)则谓厉鹗"诗品清高"。

所适从的孤独的诗人了。这首诗从文字上看，不能说它写得不美，但由整体意境论，则颇类似南宋姜夔的词，感情淡漠，有一种不食人间烟火之味。事实上厉鹗的不少诗作都是如此。如著名的《灵隐寺月夜》，中间两联“月在众峰顶，泉流乱叶中。一灯群动息，孤磬四天空”，描绘梵界清幽之境十分传神，有声有色，但整首诗传达的，依然是典型厉诗式的“孤澹”与“清高”。而即便是本应表现个人强烈感情的诗歌题材，到厉鹗的笔下也常常出现有意收敛过分激动的情绪的情形。如特为题咏诗人新逝的爱姬朱氏而作的《悼亡姬十二首》，尽管被袁枚赞为远过杭世骏悼亡妾诗①，但其实组诗中的大半仍是比较有节制的悲叹。如第十一首：

> 约略流光事事同，去年天气落梅风。思乘荻港扁舟返，肯信妆楼一夕空。吴语似来窗眼里，楚魂无定雨声中。此生只有兰衾梦，其奈春寒梦不通！

诗中给人最深印象的，是作者对斯人已去的无奈，而不是刻骨铭心的痛惜。而事实上我们从该组诗序所提供的背景材料看，厉鹗与朱氏感情甚笃，对这位年轻爱妾的辞世，是十分悲痛的②。但诗人却未能（抑或是不愿）将这种悲痛更强烈地表现出来。从这个意义上说，厉鹗作品的特征被后人归纳为“约情敛体”③，不无道理。

厉鹗也能词，其作品在词史上被列为继朱彝尊曝书亭词之后“浙西词派”又一代表。而我们看樊榭山房词，的确也有不少明显规模朱氏词的地方，如多咏物，有集句词等等。厉氏在《论词绝句十二首》的第十首中曾云：“寂寞湖山尔许时，近来传唱六家词。偶然燕语人无语，心折小长芦钓师。”可见他是奉曝书亭词为楷模的。但从总体上说，厉词不如朱词那么面目多样；而就意境论，则厉词较厉诗亦略有逊色，因为其中的大部分作品里讲究词藻、轻视感情表达的现象，较作者本人诗作有过之而无不及。相比之下，倒是个别兴到随意之作，显出一点独特的风韵。如《点绛唇·题授衣读书稻田隅图》：

---

① 见《随园诗话》卷十四。

② 《悼亡姬十二首》序云：“姬人朱氏，乌程人。姿性明秀，生十有七年矣，雍正乙卯，予薄游吴兴，竹溪沈徵士幼牧为予作缘，以中秋之夕，舟迎于碧浪湖口，同载而归。……姬人针管之外，喜近笔砚，……从予授唐人绝句二百余首，背诵皆上口，颇识其意。每当幽忧无俚，命姬人缓声循讽，未尝不如吹竹弹丝之悦耳也。……辛酉初秋，忽婴危疾，为庸医所误，沉绵半载，至壬戌正月三日，泊然而化，年仅二十有四，竟无子。悲逝者之不作，伤老境之无悰，爰写长谣，以摅幽恨。”

③ 这本是汪积山《尊闻录》中评厉鹗词的话，但移来评价厉氏的诗，亦颇适合（《樊榭山房集·轶事》）。

片雨斜阳，柳阴濯足看行水。世间良计，识字耕夫耳！ 风约云萍，又向芜城会。推书起，酒阑无味，为我言田意。

虽然有一些句子写得过于直白，且有凑句的痕迹，但通篇言辞爽利，并且有一份难得的直道心曲式的情感流露了出来。只是这样的词在樊榭山房词中极为罕见。

郑 燮

郑燮（1693—1766）字克柔，号板桥，兴化（今属江苏）人。早年曾为塾师，已而浪迹南北，喜与佛道中人游。雍正十年（1732）年届不惑，方中举人；乾隆元年（1736）成进士。历官山东范县、潍县知县，以勤政爱民著称。但终因为地方灾民请赈，得罪上司而罢官。平生能书善画，晚居扬州，被列为“扬州八怪”之一。著作后人辑为《郑板桥集》。

在清代中叶文坛上，郑燮与浙西词派名家厉鹗年龄相仿，而较位居“乾隆三大家”之首的袁枚年辈稍高。他一生经历了康、雍、乾三朝“盛世”，但由于性格倔强，仕途蹭蹬。他在思想上尚未达到如后来袁枚等人那般离经叛道的程度，但由于天性中本有“狂”与“怪”的一面，所以对当时流行的窒息人性的理学，也没有什么亲切感，而谓“理学之执持纲纪，只合闲时用着，忙时用不着”（《板桥自叙》）。这一切造就了他的文学创作有一种既平易近人又不乏个性的特色，虽不深刻，而风神独具。

与清代前期文坛大部分诗词名家一样，郑燮也能写讲究选字、结构精巧的作品。如七绝《小廊》：“小廊茶熟已无烟，折取寒花瘦可怜。寂寂柴门秋水阔，乱鸦揉碎夕阳天。”前两句境界纤巧轻盈，后两句场景弘阔壮大，这种通过结构性的对比，展现所描绘的自然优美、壮美并具的创作方式，显然与杜甫的《绝句》“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”有承续关系。而诗末形容纷乱的鸦群掠过长空，谓之就像是无形中有一只手“揉”碎了满天的夕阳，更是比喻新异。又如词作中的《浪淘沙·暮春》：

春气晚来晴，天淡云轻，小楼忽洒夜窗声。卧听潇潇还淅淅，湿了清明。 节序太无情，不肯留停，留春不住送春行。忘却罗衣都湿透，花下吹笙。

写暮春时节的惜春情怀，温润而略带伤感。其中“湿了清明”一语的构思，当本自宋代蒋捷《一剪梅》词中“红了樱桃，绿了芭蕉”诸句，但将“湿”这一完全具象化的动词，置于“清明”那样的时节性概念上，又显现了作者异乎寻常的想像力。

但上述这些作品尚不能算是真正具有板桥风格的诗词。使人一望便知为郑燮之作的，是那些不十分讲究修辞的精巧细密，而以直道心曲为特征的诗与词。有那样特征的郑诗，自不免形制粗糙，故诗人自己也说："余诗格卑卑，七律尤多放翁习气。"(《前刻诗序》)但当似乎是冲口而出的诗句，寓涵着诗人崇尚个性的独特内容时，却能在整体上创造出一种痛快淋漓的动人效果。如七古《巨鹿之战》：

> 怀王入关自聋瞽，楚人太拙秦人虎，杀人八万取汉中，江边鬼哭酸风雨。项羽提戈来救赵，暴雷惊电连天扫，臣报君仇子报父，杀尽秦兵如杀草。战酣气盛声喧呼，诸侯壁上惊魂逋，项王何必为天子，只此快战千古无。千奸万黠藏凶戾，曹操朱温尽称帝，何似英雄骏马与美人，乌江过者皆流涕。

历史上那充满血腥又深藏狡诈的秦汉之战、楚汉相争，在郑燮的笔下，成了一幕幕令人喝彩的古装戏；竭尽全力登上天子宝座的帝王，在诗人看来，也远不如项羽那样以骏马、美人相伴结束一生的征战明星令人瞩目与同情。这里评判历史人物成就高低的，不是战场实际的胜负，而是作为一个人是否具有强盛的生命力。因此尽管项羽最终失败了，但在诗人眼里，只有他才是真正的英雄。

这种着力凸现人的个性与生命力的题旨，在郑燮的词里也可以见到。像《青玉案·宦况》，便对束缚人性的官宦生涯作了直白的揭露：

> 十年盖破黄紬被，尽历遍、官滋味。雨过槐厅天似水，正宜泼茗，正宜开酿，又是文书累。
>
> 坐曹一片吆呼碎，衙子催人妆魂儡。束吏平情然也未？酒阑烛跋，漏寒风起，多少雄心退！

如果说上引《巨鹿之战》是从正面赞赏合乎人性的人事，那么此词即是从反面状写种种扼制人性的官场惯例。作者带着满腔的沮丧与怨气，将做官与个人自由的诸多矛盾，一一呈现给读者：本该是品茶、喝酒的好时光，却来了一大堆败人兴致的文书；本该是个活泼自在的读书人，却总要在衙吏的催促下扮演道貌岸然的官老爷。这是多么令人厌恶的生活！而更使人悲哀的，是个人曾经拥有的雄心壮志，就这么在无聊的官宦生涯中褪色消亡了。这些无疑是一位亲身经过宦海浮沉的老实人所说的老实话。郑燮能借词的形式，用前人从未如此明确表示过的文辞，将它们艺术地表达出来，确实不凡。

同时值得注意的是，无论是《巨鹿之战》诗，还是《青玉案》词，在语言上都呈现出一种平易通俗的特点；而就两首作品的结构而言，则仍是文学作品。换言之，通过上引二作，我们可以发现郑燮正致力于在诗词领域内探索某些新的

表现方式。像《青玉案》词几乎从头至尾都是在直白简单地叙说，但这种语言的通俗，并未打破词固有的节奏与韵律，尤其是上片末的“正宜泼茗，正宜开酿，又是文书累”诸句，前两句与后一句之间，不仅在意义上相敌对，且节律也由于文辞从叠句式一改为孤句，而由松弛陡转为紧张，瞬间营造起了一种具有反讽意味的喜剧场景。又如郑燮的另一首民歌风味的诗《长干女儿》：

> 长干女儿年十四，春游偶过南朝寺，鬓发纤松拜佛迟，低头堕下金钗翠。寺里游人最少年，闲行拾得翠花钿，送还不识谁家物，几嗅香风立怅然。

诗纯用白描手法绘一对并未谋面的小儿女的动态，而只字不及故事发生的“南朝寺”的外部环境，从叙事的角度看，实有微型小说的意味。但由整体形制论，它仍是标准的七言诗，只是在此规整的形制中，诗人并未遵循一般的赋诗讲究一定程度浓缩语句的规则，而更多地显现出类似叙事文写作的顺次展示风格。就本诗而言，由于题旨主要在表现年轻人那份萌动的春心，结束语又颇具浪漫的意蕴，故诗味甚浓。但以类似创作方法写诗，当遇到更为复杂的情节或情绪需要表现时，其存在的因不能突破形制束缚而易流为打油体诗的弱点，也很可能导致创作失败。郑氏的某些诗即是如此，其词中的一小部分也有此弊。因此从文学史上看，郑燮在诗词创作方面所作的这类探索，虽有新意，却是不够深入的。

第　九　编

近世文学

嬗变期

概　说

大概在乾隆十一年至十四年(1749)间,吴敬梓写成了《儒林外史》并开始流传;乾隆十九年(1754),曹雪芹所写的《红楼梦》取得了阶段性成果,形成了《脂砚斋批评石头记》的甲戌本;在乾隆二十五年(1760)或稍前一些,袁枚写了《答沈大宗伯论诗书》,公然向沈德潜的文艺观挑战(见下文);也是在乾隆二十五年前后,曹雪芹基本完成了《红楼梦》的前八十回(以上所述,均见本编第一、二章的相关部分)。在十二三年时间里所发生的这几项文学上的重大事件,意味着清代文学的萧条阶段已经结束,一个新的时期来到了。这就是中国近世文学的嬗变期——向现代文学嬗变。它开始于乾隆十四年或稍前,结束于光绪二十六年(1900)。从 20 世纪起,中国文学就进入了现代时期。

与文学的这种嬗变相应的,是思想领域的变化。戴震(1724—1777)在此一阶段的早期即提出了"理也者情之不爽失也,未有情不得而理得者也"、"今以情之不爽失为理,是理者存乎欲者也"(《原善》)的观点,把"情"、"欲"凌驾于"理"之上,不仅从根本上否定了程朱理学"存天理,去人欲"的理论,而且为人们按照"情"、"欲"的要求重新设计自己的生活开辟了新的空间。到这一阶段的晚期,谭嗣同更高举"冲决君主之网罗"、"冲决纲常之网罗"的旗帜,与五四新文化运动的反对旧道德相衔接。

这一文学嬗变期大致可以鸦片战争为界,分作前后两期。

前期的演进过程

乾隆皇帝即位之后,就推行残酷的政治高压政策。他在位六十年,光是现在所已知道的较严重的文字狱就有三十多起,平均两年不到就有一起[①]。然而,就是在这样的血雨腥风之中,近世文学的嬗变期拉开了帷幕。这一方面固

① 陈正宏、谈蓓芳:《中国禁书简史》,载《中国禁书大观》,第 110 页。

然证明了历史前进的车轮是无法阻止的，但另一方面，嬗变期的前一阶段文学也就不能不打着这个高压政策的深刻烙印。

首先，白话通俗小说在当时是不登大雅之堂的。尽管政府有时会以禁止"淫词小说"之类的名目对白话通俗小说在总体上给予压制，但都针对已经刊行的作品，而且如无特殊原因，并不打击具体作品的作者[①]。例如李渔的《无声戏二集》在当时是禁书，还给书中写及的一个人物——张缙彦带来灾难，但李渔自己却未受处分[②]。由此可见，白话通俗小说远不如诗文那样地受到严密监控，抄本尤其如此。所以，在嬗变期最早出现的体现出新变特色的文学杰构乃是两部白话通俗小说——《儒林外史》和《红楼梦》，而且都长期没有刊本，仅以抄本流传。——《红楼梦》要到乾隆五十六年(1791)才有排印本问世，《儒林外史》留存至今的刻本则以嘉庆八年(1803)卧闲草堂本为最早[③]。第二，这两部小说虽都以作者生活的年代的社会现实为题材，但都假托为前代的故事，卧闲草堂本《儒林外史》卷首的《序》更将此书冒充为明代的小说[④]。第三，袁枚的《小仓山房集》虽然是在乾隆后期刊刻的，但文网并未放松，他集子中的有些思想又相当大胆，所以他不得不巧妙地保护自己，如《小仓山房文集·凡例》说："集中议论文字，有偶异先儒、独抒己见者，拘儒颇以为惊。恭读皇上御批《颜鲁公祠堂记》云：'今之学者，一字一句与程、朱不相似，则引绳批根曰："此异端也。"及考其行，乃与流俗无异。'又曰：'今上智之士謦咳偶异于圣人，即摈之不得为吾徒，而中才以下反可以口说得之，则学问之道将沦胥以亡，较不讲学之士瞑晦尤甚。'大哉王言，洵万古读书之准则也。"其内心的畏惧可以想见。

然而，尽管受着这样的限制，无论是吴敬梓、曹雪芹还是袁枚，都没有被险

① 陈正宏、谈蓓芳：《中国禁书简史》，载《中国禁书大观》，第121—130页。

② 同上书，第121—124页。

③ 金和为同治八年(1869)群玉斋活字本《儒林外史》所作《跋》，说金兆燕于乾隆三十三年(1768)至四十三年在扬州为官时曾刊刻过《儒林外史》，但不注明其所说的依据。金和此《跋》颇有不实之处(参见章培恒《〈儒林外史〉原书应为五十卷》)；《儒林外史》此种版本至今未发现，也不见于别人的著录。金说不足信。

④ 卧闲草堂本《儒林外史》卷首有《序》，末署"乾隆元年春二月闲斋老人序"。其中说："至《水浒》、《金瓶梅》诲盗诲淫，久干例禁。乃言者津津，夸其章法之奇，用笔之妙，且谓……从来稗官无有出其右者。呜乎，其未见《儒林外史》一书乎？"按，对《水浒》、《金瓶梅》作这样的称赞者，皆为明末清初人，本就没有看到《儒林外史》的可能，而作《序》者却责问他们说"其未见《儒林外史》一书乎"，那显然是要使读者误认为《儒林外史》至迟是与《金瓶梅》相先后的作品。又，《儒林外史》中的杜少卿是以吴敬梓为原型的。书中的第三十三回写到安徽巡抚因"钦奉圣旨，采访天下儒修"，要推荐杜少卿去应征，即以乾隆元年的博学宏词试为背景；所以，在乾隆元年二月绝不可能已写成全书五十回。此《序》所署的"乾隆元年春二月"显然是倒填年月。

恶的环境所吓倒，在小说创作领域，《儒林外史》和《红楼梦》都对当时的现实具有强烈的批判性，而且把我国的文学创作提高到了一个新的阶段。

《儒林外史》一面批判当时社会和礼教的戕贼人性，另一方面则赞美了那些皎然不群或在"文行出处"上有可取之处的人物，以与那些人性已遭戕贼的人们相对照。以其对人性的尊崇和对人性与环境的关系的理解、对礼教的批判来说，都已大大超越前人，而与五四新文学存在相通之处；在人物描写上的高度成就和由此所体现的写实主义成分在我国文学中的成长壮大，也体现了我国文学的重大进展，并与《金瓶梅》、《红楼梦》等小说一起为五四新文学的小说创作奠定了可赖以较迅速发展的基础。

稍后的曹雪芹《红楼梦》以反映个性之与环境的矛盾及其所遭到的惨酷压制为中心，一面暴露了家族制度所导致的人与人之间的咬啮、残杀，另一方面也暴露了礼教的伪善与凶残，实为我国文学史上的空前之作。就创作方法言，写实主义成分较之《儒林外史》又有了重大的发展，写作技巧也益臻成熟。

在曹雪芹《红楼梦》之后，虚构性的文学作品又出现了弹词《再生缘》，"其自由及自尊即独立之思想"（陈寅恪语）上与《红楼梦》相衔接，下亦可与新文学相通。

在诗文领域，年岁与曹雪芹相近的袁枚在乾隆二十五年或稍前所写的《答沈大宗伯论诗书》①中公然提出："至所云'诗贵温柔，不可说尽，又必关系人伦日用'，此数语有褒衣大袑气象，仆口不敢非先生，而心不敢是先生。"对以沈德潜为代表的儒家诗学观加以嘲讽（其所引述的沈德潜这种论诗主张的实质，参见本书第八编第三章第一节）。自此之后，他不但于诗进一步标举"性灵"、"生趣"，甚至说："且夫诗者，由情生者也。有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。情所最先，莫如男女。"（《答蕺园论诗书》）把男女之情凌驾于君臣、父子、兄弟、师生、主仆等各种感情之上，更直接与儒家的基本道德相冲突。在当时条件下，他虽不敢排击孔孟，却把宋儒作为靶子，所谓"一切苛刻论，皆从宋儒始"（《遣怀杂诗》之二十）。在创作上，他的文章较诗歌尤为突出，如《祭妹文》、《清说》等篇感情深厚而个性分明，时时流露出无视礼教与世俗的异端精神；语言也自然灵动，较晚明小品更接近白话文。

随着袁枚的崛起，其后辈诗人中有好些也走上了自抒性灵的道路，较著名的有黄景仁、张问陶、舒位、彭兆荪等。在散文方面则有沈复的《浮生六记》，不但自抒性灵，且深切地控诉了礼教对人的残害，文笔生动而描写深细，实为独

---

① 此篇与袁枚《再与沈大宗伯书》为姐妹篇。《再与沈大宗伯书》一开头就说："闻《别裁》中独不选王次回诗……"知其时袁枚尚未见沈德潜的《国朝诗别裁》。当是此书尚在编纂过程中，或书刚出版，袁枚还未看到。《国朝诗别裁集》初刊于乾隆二十五年，有乾隆二十五年教忠堂刊本。

绝之作。与沈复年龄相仿的李汝珍，其所作《镜花缘》虽为小说，但以游戏为宗旨，追求趣味性，实也以自抒性灵为主。总之，在袁枚的后期，文坛是渐渐活跃起来了，虽然仍不敢直接对现实有所批判。

袁枚晚年，清政府由残酷的高压政策所导致的，严重的统治危机已日渐显露出来。例如，自乾隆末年肇始的川楚陕白莲教起义，一直延续到嘉庆七年(1802)才告"荡平"(《清史稿·仁宗本纪》)，先后参加起义者达数十万人，历时九年，分布于四川、湖北、陕西、甘肃、河南五个省区，就是这种危机的表现之一。到乾隆皇帝于1799年去世之后，清王朝在政策上不得不作出调整，其思想统制也就有所松弛。虽然在长期的严酷统治下所形成的士风的萎靡未能立即改变，直到道光五年(1825)，士人中"避席畏闻文字狱，著书都为稻粱谋"①的情况仍相当严重，但与历史的前进方向相一致的健康的力量所受的压制终于有所削弱，得以较直接地表述先进的观念和较尖锐地批判现实了。其中最突出的，是袁枚的同乡龚自珍。

龚自珍已具有以个人为本位的意识，他认为"众人之宰，非道非极，自名曰我。"(《壬癸之际胎观第一》)而且把"我"作为宇宙万物的本源，说是"群言之名我也无算数，非圣人所名；圣何名？名之以不名。群言之名物也无算数，非圣人所名；圣何名？名之曰'我'。"(《壬癸之际胎观第九》)其前半是用《老子》"道可道，非常道；名可名，无常名"之意，以"我"为"常"(也即宇宙的本源)，是以圣人"名之以不名"；后半则以万物皆为"我"所派生，故圣人于物统名曰"我"，其理论依据乃是陆象山、王阳明的心学。而因为以个人为本位，他反对以"大公无私"之类的规范来抹煞个人的价值和地位②，反对以大家族的聚居生活来限制个人的自由和快乐，说是"相忍为家(指为了维护这种大家族的聚居而个人间相互容忍。——引者)，生人之乐尽矣，岂美谈耶"(《农宗答问第三》)，尤其反对以群体来扼制个人③。以专制

---

① 龚自珍于道光五年所作《咏史》批判当时士风有"避席畏闻文字狱，著书都为稻粱谋"语，见《龚自珍全集》(中华书局上海编辑所1959年版)第九辑。

② 龚自珍《论私》："圣帝哲后，……究其所为之实，亦不过曰'庇我子孙，保我国家'而已。何以不爱他人之国家而爱其国家？何以不庇他人之子孙而庇其子孙？……忠臣何以不忠他人之君而忠其君？孝子何以不慈他人之亲而慈其亲？寡妻贞妇何以不公此身于都市，乃私自贞私自葆也？……且夫狸交禽媾，不避人于白昼，无私也。若人则必有闺闼之蔽，房帷之设，枕席之匿，赪頩之拒矣。……今曰'大公无私'，则人耶？则禽耶？"(《论私》)

③ 《乙丙之际著议第九》："当彼其世也，而才士与才民出，则百不才督之缚之，以至于戮之。戮之非刀、非锯、非水火；文亦戮之，名亦戮之，声音笑貌亦戮之。戮之权不告于君，不告于大夫，不宜于司市，君大夫亦不任受。其法亦不及要领，徒戮其心，戮其能忧心、能愤心、能思虑心、能作为心、能有廉耻心、能无渣滓心。……"

政治来蹂躏人的尊严①。与此相应，他赞颂"孤而足恃"的巨大的个人精神力量②，渴望个性的自由发展（见本编第四章关于龚自珍《病梅馆记》的有关论述）。在他的诗文中，以上述感受为中心，伴随着热烈的渴望，发出了痛苦而愤怒的呼号；这意味着在我国近世文学的诗文领域也已出现了明显的现代性成分。

嬗变后期的文学走向

在龚自珍去世的上一年（也即1840年）爆发了鸦片战争；最后以中国失败、订立丧权辱国条约结束。至1851年洪秀全率众在广西起义，建号太平天国；并很快进至长江流域，建都南京，数度重创清军，史称"太平天国运动"；至1864年清军才攻克南京。这一运动坚持十四年，历经十八个省，给予清政府以严重打击，也使统治阶层内部的力量发生了变化，汉族官员的权力有了明显的提高和扩大。在这期间还发生了第二次鸦片战争，1883—1885年又发生了中法战争，清政府均签订了屈辱条约。所以，自1840年以来，民族危机日益深重，社会遭到严重破坏。

在这样的情况下，人们所普遍关心的是怎样消除民族、社会的危机，抵御侵略，而且具有就事论事的性质，对发展个性等的要求反而较前减弱了。当时西方文化虽迅猛涌入，但由于东西文化的差异，大多数人对之持恐惧、仇视、轻蔑的态度，少数先进者虽然热心于了解世界、吸收西方文化的长处，但其所重视的只是西方文化中的实用的东西，即直接有助于富国强兵、发展实业的方面，对其政治制度、意识形态则或者轻视，或者认为不符合中国国情。连黄遵宪这样对外国有较多接触的官员，在其出使日本时，还对日本在政体和意识形态上的"脱亚入欧"表示惋惜和不满③。直到1894年发生了中日战争，至次年中国又以失败告终，才有较多的先进者认识到光从富国强兵、发展实业等方面

① 《古史钩沉论一》："昔者霸天下之氏，……未尝不仇天下之士，去人之廉，以快号令；去人之耻，以嵩高其身；一人为刚，万夫为柔，以大便其有力强武，……大都积百年之力，以震荡摧锄天下之廉耻。……"

② 《壬癸之际胎观第四》："心无力者，谓之庸人。报大仇，医大病，解大难，谋大事，学大道，皆以心之力。司命之鬼，或哲或惛，人鬼之所不平，率平于哲人之心。哲人之心，孤而足恃，故取物之不平者恃之。"

③ 见其改订本《日本杂事诗》卷首光绪十六年《序》。按，黄遵宪于出使日本后又先后出使美国及英国，至光绪十六年时已转而肯定日本的变法维新，也见上《序》，参见钱仲联先生《人境庐诗草笺注》附录《年谱》（上海古籍出版社1981年版）。但这种转变是只有像黄遵宪这样多与外国人交往而且思想开明的人才能完成的，非国内的一般士人所能。

来吸收西方文化是远远不够的，必须像日本那样地来吸收西方文化才能收到富国强兵的实效，于是掀起了在政治体制、社会科学、人文学科领域的学说等方面学习西方文化的维新热潮，其结果就是1898年的戊戌变法。虽然由于统治集团中的顽固派的破坏，变法很快失败了。变法的首脑人物光绪皇帝遭到软禁，康有为、梁启超逃亡国外，谭嗣同等则壮烈牺牲。

但是顽固派的倒行逆施阻挡不了历史的前进。在义和团的“扶清灭洋”遭受必然的失败后，被废除的新政不得不又逐渐恢复，清政府并被迫允诺实行立宪。只不过由政府自上而下地进行改革的时机已经失去，1911年的辛亥革命终于推翻了清王朝的统治。

与上述的总体发展形势相应，自鸦片战争失败至中日战争期间的文学以继承感时伤事的传统为主流，表现了作家的爱国热情和对政治现实的愤懑、忧虑，但在《红楼梦》和袁枚、龚自珍诗文里的那些与现代性相通的成分却稀薄甚至看不到了。连在当时诗歌中最早关注西方文化的黄遵宪，也正如钱锺书先生所说：“差能说西洋制度名物，掎摭声光电化诸学，以为点缀，而于西人风雅之妙、性理之微，实少解会。故其诗有新事物，而无新理致。”（《谈艺录》）其时之能弘扬《儒林外史》、《红楼梦》的传统的，实只《海上花列传》一部。它所写的，实际上是以妓院为中心的社会对人性的戕贼，这与《儒林外史》存在相通之处，不过其锲入点不是以八股取士的科举制度罢了。至其在人物描写上的成就，则较《儒林外史》与《红楼梦》均有所发展。

自1895年以后，随着维新思潮的扩展和深化，在文学上也开始有所变化。1896、1897年间，夏曾佑、谭嗣同、梁启超等常共同作“新诗”，用了许多体现新思想的“新语句”。如谭嗣同《金陵听说法诗三首》之三云：“纲伦惨以喀私德，法会盛于巴力门。”“喀私德”为Caste的音译，指“印度分人为等级之制”；巴力门即Parliament的音译，“英国议院之名也”（梁启超《饮冰室诗话》）。这种诗虽常被作为他们的“新诗”实验失败的例证，但实在也不妨视为具有超前性的改革。因为诗人对“纲伦”（纲常、伦理）的憎恶、批判固然是五四新文学的先声，其以英文名词的音译入诗也是文学革命后的新诗以外文音译乃至原文入诗的前驱；它的局限只在于还束缚在旧诗的形制之内，以致减弱了诗歌的艺术感染力。这绝不意味着诗歌改革的“此路不通”，而是意味着还必须加强改革的力度。

1899年冬天，梁启超发表了《汗漫录》，正式提出了“诗界革命”的口号，说是“支那非有诗界革命，则诗运殆将绝”。他还为这种“诗界革命”制定了三个必要条件：“第一要新意境，第二要新语句，而又须以古人之风格入之。”他的所谓“新意境”、“新语句”乃是“欧洲意境语句”，而且要以“欧洲之真精神真思想”

为“诗料”。他认为符合其“诗界革命”条件的诗当时尚未出现，他跟夏、谭所写的那些“新诗”固然不够格，黄遵宪的诗也没有达到这种要求①。尽管他还在主张“古人之风格”，从而与文学革命后的新诗具有重大差别，但确已在要求诗歌的改革。而且在他的倡导下，“诗界革命”确是开展起来了。

总之，嬗变后期的文学发展虽然是曲折的，但最终还是沿着《红楼梦》和龚自珍诗文所开辟的道路前进了。

与五四新文学相通的成分

近世文学嬗变期在文学上所取得的上述成果，其实是在引导文学朝着新的方向——新文学的方向——前进，这是只要考察一下近世文学嬗变期所存在的与新文学相通的成分就可以理解的；当然，新文学的产生是受了西方文化的重大影响，但如没有这些成分的存在，新文学是不可能仅仅由于西方文化的影响而凭空产生的。正如鲁迅所说：“新主义宣传者是放火人么，也须别人有精神的燃料，才会着火；是弹琴人么，别人的心上也须有弦索，才会出声；是发声器么，别人也必须是发声器，才会共鸣。”(《热风·五十九“圣武”》)

对五四新文学——文学革命后的第一个十年的文学——的本质特征，章培恒做过如下的概括：“第一，它的根本精神是追求人性的解放；第二，自觉地融入世界现代文学的潮流，对世界现代文学中从写实主义到现代主义的各种文学潮流中的具有积极意义的成分都努力吸取；第三，对文学的艺术特征高度重视，并在继承本民族的文学传统和借鉴国外经验的同时，在这方面作了富于创造性的探索——不但对作为工具的语言进行了勇敢的革新，在继承本民族白话文学传统的前提下，作出了突破性的辉煌的成绩，而且将包括描写的技巧、深度、结构、叙述方式等在内的文学的形式改革得在总体上现代化了，使文学的表现能力也达到了足以进入世界现代文学之林的程度。上述这三者在新文学中是彼此联系、相互渗透的，……”②现在依次考察近世文学嬗变期中所已存在的与其相通的成分。

首先，关于“人性的解放”。

---

① 关于“诗界革命”于何时提出、提倡者为谁的问题，以前的学术界存在不少误解；陈建华氏才对此作了精确的考辨，见其所作《晚清“诗界革命”发生时间及其提倡者考辨》(原载《中国古典文学丛考》第一辑，复旦大学出版社 1985 年版；后收入其所著《“革命”的现代性——中国革命话语考论》，上海古籍出版社 2000 年版)。此处所述，即据陈氏之说。

② 章培恒：《关于中国现代文学的开端》，《复旦学报》社会科学版 2001 年 2 期，又载章培恒、陈思和主编《开端与终结》，复旦大学出版社 2002 年版。

鲁迅在其1934年所作的《〈草鞋脚〉小引》中写道："最初，文学革命者的要求是人性的解放，他们以为只要扫荡了旧的成法，剩下来的便是原来的人，好的社会了，于是就遇到保守家们的迫压和陷害。大约十年以后，阶级意识觉醒了起来，前进的作家就都成了革命文学者。"（《且介亭杂文》）他所说的"文学革命者"就是1917年文学革命开始以来投身于新文学运动的人们，包括鲁迅自己在内。至其所谓的"人性的解放"，则是以个人为本位的人性解放。所以郁达夫在其为《中国新文学大系·散文二集》所写的《导言》中说："五四运动的最大的成功，是'个人'的发见。从前的人，是为君而存在，为道而存在，为父母而存在的，现在的人才晓得为自我而存在了。我若无何有于君，道之不适于我者还算什么道，父母是我的父母；若没有我，则社会、国家、宗族等那里会有？"①他对五四新文化的这种阐述是符合实际的。周作人、胡适所倡导的固然是"个人主义的人间本位主义"、"健全的个人主义"之类的思想；鲁迅则在1907年就高呼"掊物质而张灵明，任个人而排众数"（《坟·文化偏至论》），到1918年更颂扬"个人的自大"，说是"'个人的自大'，就是独异，是对庸众的宣战。……多有这'个人的自大'的国民，真是多福气！多幸运！"（《热风·三十八》）就是李大钊，也于1919年的《我与世界》中说："我们现在所要求的，是个解放自由的我，和一个人人相爱的世界。介在我与世界中间的家国、阶级、族界，都是进化的阻碍，生活的烦累，应该逐渐废除。"②

现在回过头来看近世文学嬗变期的文学。龚自珍所揭举的"众人之宰，非道非极，自名曰我"与郁达夫所谓的"'个人'的发现"显然是相通的，其中也含有"道之不适于我者还算什么道"的意思，因为"道"如得不到"众人之宰"——"我"的承认，当然就不能对"众人"发生作用，也就算不了"道"了；龚自珍所说的"忠臣何以不忠他人之君而忠其君？孝子何以不慈他人之亲而慈其亲"，与郁达夫所说的"我若无何有于君"、"父母是我的父母"，也是相通的。龚自珍《病梅馆记》所透露出来的个性被压抑的痛苦，与作为文学革命发生时期代表作之一的俞平伯《花匠》所蕴含的"人性的解放"的要求更是一脉相承的（参见本编第三章的相关部分）至于《红楼梦》之反映个性与环境的矛盾及其所遭受的残酷压制，《儒林外史》、《海上花列传》之批判环境对人性的戕贼，也都存在着可以发展到文学革命所要求的"人性的解放"的契机。

其次，关于新文学的"自觉地融入世界现代文学的潮流，对世界现代文学

---

① 分别见周作人《人的文学》（《新青年》5卷6号）、胡适《中国新文学大系·建设理论集·导言》。

② 《李大钊文集》下册，第23页，人民出版社1984年版。

中从写实主义到现代主义的各种文学潮流中的具有积极意义的成分都努力吸收"这一特征与近世文学嬗变期的关系。

在近世文学的嬗变期，虽然在1895年以前文学界并没有萌发过吸收外国文学的长处的要求，但文学本身的演变却已为新文学自觉地融入世界现代文学的潮流提供了相应的基础，这可从以下三点来看。

第一，近世文学嬗变期在创作上所取得的新的成就为新文学的自觉地融入世界现代文学的潮流提供了可资凭藉的遗产。例如，新文学的前二十年至少在小说方面是以创作出了一系列优秀的写实主义作品而得以融入世界现代文学的潮流的，而从《儒林外史》、《红楼梦》到《海上花列传》，写实主义成分是在长足地进展。这就是中国的新文学小说作家得以自觉地运用写实主义方法写出成功的作品从而融入世界现代文学潮流的土壤。

第二，在嬗变期以前所出现的近世文学中与世界现代文学存在相通之处的作品，在嬗变期得到了及时的肯定，因而能发扬光大。在这方面最突出的是王彦泓的诗。它遭到了沈德潜的全盘否定，被斥为"最足害人心术"，袁枚则给予热情赞扬，对沈德潜加以驳斥。而王彦泓诗就正是存在着与世界现代文学相通的成分的。这里以日本现代作家永井荷风读王彦泓（次回）《疑雨集》的感受为例：

> 我们文坛是喜爱西洋艺术的，说到中国诗，只是被作为倘非夸示清寂枯淡就顽强表现豪壮磊落气概、一点都不说及人的内心的秘密弱点的东西。这或许是对的。但如一翻王次回《疑雨集》，那么，其全集四卷就都是情痴、悔恨、追忆、憔悴、忧伤的文字。其形式的端丽、辞句的幽婉而又重以感情的病态，往往可与波德莱尔相抗衡。我不知道中国诗集中是否还有其内容如同《疑雨集》那样地肉体性的作品，而横溢于波德莱尔《恶之华》诗集中的倦怠、衰弱的美感直可移作《疑雨集》的特征①。

而美国研究中国文学的著名专家韩南也称王彦泓为"中国的波德莱尔"②，足征这并不是永井荷风的个人偏好。而且，在1905年至1936年间，王彦泓的诗集印行了三十几次，说明了他的诗同时也是与中国现代人相通的。由此可见，近世文学嬗变期对其以前出现的含蕴现代性成分、与世界现代文学具有相通之处的作品起了维护与传承的作用，这同样是中国新文学得以自觉地融入世界现代文学潮流的土壤。

第三，在近世文学嬗变期的最后几年，文学已面临着非作重大改变不可的

---

① 译自永井荷风《初砚》，《荷风全集》第14卷292页，日本岩波书店昭和三十八年(1963)版。

② 见韩南《中国近代小说的兴起》，徐侠译，上海教育出版社2004年版。

形势。这从梁启超在1899年冬天所作的《汗漫录》中可以看得很清楚。他说：

> ……予虽不能诗，然尝好论诗。以为诗之境界，被千余年来鹦鹉名士（予尝戏名词章家为鹦鹉名士，自觉过于尖刻）占尽矣。虽有佳章佳句，一读之似在某集中曾相见者，是最可恨也。故今日不作诗则已，若作诗，必为诗界之哥仑布、玛赛郎然后可。犹欧洲之地力已尽，生产过度，不能不求新地于阿美利加及太平洋沿岸也。……要之，支那非有诗界革命，则诗运殆将绝。

这里必须注意的是：第一，梁启超当时对外国文学知之甚少，所以，他并不是通过与外国文学的比较而得出中国诗歌必须改革的结论，而是从其对中国诗歌本身的感受中获得这一认识的。第二，他不是从其对诗歌的思想内容方面的要求出发而对中国诗作出这样的评价的，其所着眼的乃是诗歌的美感。这意味着人们已在迫切地要求着不是传统文学所能提供的新的美感了，因而新文学自觉地融入世界现代文学的潮流也正是处于嬗变期的中国近世文学进一步发展的必然要求。

最后，关于新文学的"对文学的艺术特征高度重视"，"使文学的表现能力也达到了足以进入世界现代文学之林的程度"这一特征与近世文学嬗变期的关系。可以说，新文学的这一特征也是在近世文学嬗变期的基础上进一步发展的结果。

这里首先是白话与文言的问题。不但《儒林外史》、《红楼梦》等已是杰出的白话文学作品，为新文学的白话小说提供了可赖以提高的基础，就是袁枚等人的文章也已与白话很接近，为白话散文的形成和发展提供了必须而有益的借鉴。只有新诗，在传统诗歌中可资吸收的不多，所以新诗的发展远较小说和散文困难。

其次是描写的技巧与深度。这在近世文学的复兴期与嬗变期——尤其是嬗变期——也有突出的表现。只要看看《中国小说史略》的有关介绍，就可于小说窥豹一斑。如论《儒林外史》，说其"叙范进家本寒微，以乡试中式暴发，旋丁母忧，翼翼尽礼，则无一贬词，而情伪毕露，诚微辞之妙选，亦狙击之辣手矣"；"其述王玉辉之女既殉夫，玉辉大喜，而当入祠建坊之际，'转觉心伤，辞了不肯来'，后又自言'在家日日看见老妻悲恸，心中不忍'（第四十八回），则描写良心与礼教之冲突，殊极刻深"（第二十三篇）。又如论《红楼梦》，说"全书所写，虽不外悲喜之情，聚散之迹，而人物事故，则摆脱旧套，与在先之人情小说甚不同。……正因写实，转成新鲜。"（第二十四篇）这都可见当时小说的描写已进到了一个新的阶段。至于散文，则如《浮生六记》那样生动、细致而感人至

深的描写，尤为前此所未有（详见下文）。所有这些都显示出近世文学在描写方面的演进。

再次是结构。这在长篇小说中最为突出。在嬗变期以前，中国的长篇小说的结构或者单调（如《西游记》），或者松散（如《水浒传》），或者拖沓（如《金瓶梅》）。到了嬗变期，《儒林外史》虽仍嫌松散，但已初具统系；《红楼梦》则不但结构紧密，而且以作品中主要人物的命运及其环境的逐步呈现、人物性格的逐步深化及展示为主要脉络（均见下文），成就最为显著。在新文学的几部著名长篇小说中，在结构上已无《西游》、《水浒》、《金瓶梅》、《儒林外史》一类的弊病，当与近世文学嬗变期在这方面的重大进展有关。

最末是叙事方式。近世文学嬗变期的小说虽仍是第三人称的全知叙事方式，但已有了若干第一人称叙事方式的成分。最明显的是《镜花缘》。如该书第二十三回林之洋自说其在书馆卖货读文的经过，竟有一千二百字，情节完整，叙述也颇详细，实可视为一篇独立的、第一人称的微型小说。可见这一时期的作者在叙事方式上也已有所探索。

所以，在近世文学嬗变期中也存在着不少与新文学的对艺术特征高度重视的特征相通的成分。

综上所述，新文学的产生虽受有西方文学的重大影响，但却是在中国近世文学——尤其是其嬗变期的文学——的基础上的跃进，而不是传统的断裂。

第一章　通俗文学在乾隆时期的辉煌

——以吴敬梓、曹雪芹与陈端生为代表

在中国近世文学嬗变期较明显地体现出嬗变——向着现代文学嬗变——特色的最早两部作品都是在乾隆时期出现的白话通俗小说——吴敬梓的《儒林外史》和曹雪芹的《红楼梦》。《儒林外史》反映了在特定社会环境下人的堕落，其实也就是人性的沉沦；《红楼梦》则反映了环境对个性的扼杀以及个性被压抑的痛苦。这两部小说的作者都不是冷漠的反映，而是充满着悲愤或忧伤。鲁迅总结五四新文学的第一个十年说："最初，文学革命者的要求是人性的解放，他们以为只要扫荡了旧的成法，剩下来的便是原来的人，好的社会了……"（《〈草鞋脚〉小引》）无论把人性的沉沦归因于特定的环境抑或控诉环境对个性的扼杀，都跟鲁迅所说文学革命者在第一个十年的认识和追求存在着相通之处。

乾隆时期的其他小说除高鹗所续《红楼梦》后四十回外，均不足称；但弹词《再生缘》却为独绝之作，"其自由及自尊即独立之思想，在当日及其后百余年间，俱足惊世骇俗"（陈寅恪《论再生缘》）。

第一节　吴敬梓的《儒林外史》

吴敬梓（1701—1754），字敏轩，一字文木，又号粒民，全椒（今属安徽）人。曾祖父是顺治年间的探花，做过不小的官，其祖上有过较长的"家门鼎盛"（吴敬梓《移家赋》）时期，但其父亲却只担任赣榆县教谕，渐见衰败了。吴敬梓很早就成了秀才，却一直没有考上举人。他不满于以八股文取士的科举制度，愤世嫉俗，又性喜豪华，终于用尽了祖传家产，至三十三岁时移家南京。晚年生活贫困。他的著作除《儒林外史》外，存世者尚有《文木山房

集》四卷和《诗说》。

一、《儒林外史》的成书年代和版本

吴敬梓的朋友程晋芳在乾隆十四年(1749)所作怀念他的诗里说:“外史纪儒林,刻画何工妍!吾为斯人悲,竟以稗说传。”[①]知《儒林外史》至迟于此年已经写成并至少已在朋友间流传,得到了很高评价,所以程晋芳认为这是可以传诸后世的作品;又因为那是轻视白话通俗小说的时代,程晋芳也就不免为吴敬梓的“竟以稗说传”而悲哀了。另一方面,《儒林外史》中的杜慎卿是以吴敬梓的堂兄吴檠为原型的,吴檠为乾隆十年进士,任刑部主事[②],而《儒林外史》四十六回已说到杜慎卿“铨选郎部”之事,则写此回时必在乾隆十年吴檠考取进士并任工部主事(“部郎”)之后。故《儒林外史》的写成当不至早于乾隆十一年[③]。

现在所能见到的《儒林外史》版本,以嘉庆八年(1803)卧闲草堂本为最早,共五十六回,其后的刊本皆从此本出;另有六十回本,其多出的文字系后人妄增,不可信据。但五十六回本也有问题。因为程晋芳于敬梓死后所作《文木先生传》说:“所著有《文木山房集》、《诗说》若干卷,又仿唐人小说为《儒林外史》五十卷,穷极文士情态,人争传写之。”一部五十六回的书绝不可能成为五十卷(无论是一卷七回、其余四十九卷各一回,或者四十四卷各一回、余六卷各二回,抑或再以别的方式,都是难以想像的);比较合理的是一卷一回;而且现存五十六回本中有些显然存在后加的痕迹。因而原书当为五十回[④]。金和为群玉斋活字本《儒林外史》所作《跋》说《儒林外史》原书为五十五

---

① 此诗收入程晋芳《勉行堂诗集》卷二,为《怀人诗十八首》之第十六首,原有注:“全椒吴敬梓,字敏轩。”知该诗为怀吴敬梓而作。《勉行堂诗集》编年,《怀人诗十八首》为乾隆十四年作。

② 见何泽瀚《〈儒林外史〉人物本事考略》第一章《重要人物考实·杜慎卿》,上海古籍出版社1985年6月版。

③ 今本《儒林外史》为五十六回,而原书实止五十回,今本的五十六回系后人窜入;今本四十六回之前有五回左右也系后人窜入,故今本四十六回约相当于原书的四十一回或四十回(参见下文所述及本页注4)。自此至全书结束尚有九或十回。而乾隆十年颁布进士榜在五月初一(见《清史稿·高宗本纪》),自发榜至任命主事等官职还要距离一段时间,接下来再要写九至十回小说,则《儒林外史》的写成最早也在乾隆十一年了。又,如果不相信原书五十回之说,而主张原书为五十五回或五十六回,则自四十六回至全书结束也为九或十回。

④ 参见章培恒《〈儒林外史〉原书应为五十回》、《〈儒林外史〉原貌初探》和《再谈〈儒林外史〉原本卷数》,均收入其所著《献疑集》,岳麓书社1992年版。又,除第五十六回外,今本中后人窜入的部分主要在第四十六回之前。

回，也不可信①。至于后加的六回，主要为五十六回本的写萧云仙、汤镇台父子故事(包括汤公子游妓院和汤镇台兴兵奏捷等)的部分和第五十六回整回，另外还有一些零星的事件②。

二、《儒林外史》的艺术成就

《儒林外史》通常被视为以批判八股取士的科举制度为主的讽刺小说。其实它并不只是讽刺，还有不少出于衷心的赞美。其所批判的也不仅仅限于八股取士的科举制度。它写的是一个可怕的时代以及在这时代里的人的堕落和反拨，最后则宣布了更广大与深沉的黑暗的到来；通过整个描写，它显示了写实主义成分在我国小说史上的进一步增长。

一个可怕的时代

《儒林外史》所写的，是在一个可怕的时代里的故事。因此，必须显示出这一时代的特色，人物的活动才有其依据和意义。《儒林外史》的艺术成就的基点，就在于以画龙点睛之笔揭示了时代的可怕。

《儒林外史》里的人物所由活动的环境被标明为明代，其所反映的却是作者生活时代的现实；例如，作品里的杜少卿在很大程度上就是以作者自己为原型的。但这绝不意味着作品里的明代只是对清代的影射，因为像宁王谋反之类的事件是显然不能视为影射清代的类似事件的③。所以，作者其实是在文本里构造了一个特定的环境，它虽打着明代的某些印记，在基本点上却与两个时代——明代以及作者生活的时代——相通。

这种时代的特征在作品的第一回《说楔子敷陈大义，借名流隐括全文》里已较明白地透露出来。

第一回说的是：元末诸暨农家出身的王冕依靠自学成了杰出的画家，当地知县时仁以他的画为礼品送给告假在乡的一位很有地位的京官危素。危素同时是著名的文人，鉴赏力很高，对此画大为赞赏，对知县说要与王冕见面。知县派人去请他，他不来，只好自己下乡去拜访，他又避而不见。知县十分恼

① 参见章培恒《〈儒林外史〉原书应为五十回》、《〈儒林外史〉原貌初探》和《再谈〈儒林外史〉原本卷数》，均收入其所著《献疑集》，岳麓书社1992年版。又，除第五十六回外，今本中后人窜入的部分主要在第四十六回之前。

② 同上。

③ 清代也有叛乱，但都不能与明代的宁王叛乱相比附。三藩之乱固非宁王之乱所能同日而语，有些地方性的小叛乱又不足望宁王之乱的项背。

火。跟王冕关系很好的邻居秦老埋怨他道："你方才也太执意了。他是一县之主，你怎的这样怠慢他！"王冕道："时知县倚着危素的势要，在这里酷虐小民，无所不为。这样的人我为什么要相与他？但他这一番回去，必定向危素说。危素老羞变怒，恐要和我计较起来。……"于是到外地去躲了些时候。后来"打听得危素已还朝了，时知县也升任去了，因此放心回家。"又过了些年，"天下就大乱了"。不数年间，朱元璋得了天下，"建国号大明，年号洪武，乡村人人安居乐业"。但不久就发生了两件大事：

> ……洪武四年，秦老又进城里，回来向王冕道："危老爷已自问了罪，发在和州去了。我带了一本邸抄来与你看。"王冕接过来看，才晓得危素归降之后，妄自尊大，在太祖面前自称"老臣"，太祖大怒，发往和州守余阙墓去了。此一条之后，便是礼部议定取士之法：三年一科，用《五经》、《四书》八股文。王冕指与秦老看道："这个法却定的不好，将来读书人既有此一条荣身之路，把那文行出处都看得轻了。"
>
> 说着，天色晚了下来。……王冕左手持杯，右手指着天上的星，向秦老道："你看，贯索犯文昌，一代文人有厄。……"

一般以为王冕的所谓"贯索犯文昌，一代文人有厄"是由八股取士的科举制度所引发，但此段文字之前明明说了两件事情：危素因在太祖面前自称"老臣"而"问罪"和八股取士的科举制度的制定。而前一件事则意味着皇帝可以凭着个人好恶、任意将人问罪并给予严重处分，这正是专制独裁发展到顶点的表现，是一种很可怕的现象。那么，为什么把"一代文人有厄"只归因于八股取士的科举制度而把这种极端的专制独裁排除在外呢？何况在下文中还有与此相呼应的叙述，那是在第三十五回：卢信侯向庄绍光说，他已收集到国初"被了祸的"高青丘的文集；庄绍光却劝他道："像先生如此读书好古，岂不是个极讲求学问的；但国家禁令所在，也不可不知避忌。青丘文字虽其中并无毁谤朝廷的言语，既然太祖恶其为人，且现在又是禁书，先生就不看他的著作也罢！"一个"并无毁谤朝廷的言语"的著名文人仅仅因为"太祖恶其为人"就"被了祸"——据历史记载，是受了腰斩的酷刑，其文集也成了"禁书"，这是怎样的妄施杀戮！而这跟危素的由于自称"老臣"而受到严处正是一脉相承的。读书人陷入了这样黑暗、悲惨的处境，又怎能不成为"一代文人有厄"的主因之一呢？

还应指出的是：第一回所写元末知县"酷虐小民，无所不为"却能升官的这种现象，在其后的明代现实里得到了进一步发展。第八回写南昌知府王惠十分严酷，"这些衙役、百姓一个个被他打得魂飞魄散，合城的人无一个不知道太爷的利害，睡梦里也是怕的"；但对这样的酷吏，"各上司访问，都道是江西第

一个能员。做到两年多些,各处荐了",便升了道台。可见元末地方官员的"酷虐小民,无所不为"还要倚靠个别人的"势要",到了明代,这回已是"各上司"衙门的共同要求!

所以,在"敷陈大义"、"隐括全文"的第一回里,作者已把其所写的全书的环境概括为如下三点:地方官员"酷虐小民,无所不为";皇帝的专制独裁已发展到极端,生杀予夺全凭一人的好恶,读书人动辄会遭灭顶之灾;以"《四书》、《五经》八股文"作为科举取士的标尺,既箝制思想、束缚性灵,又把读书人引导到只求通过八股文以"荣身"而完全不顾"文行出处"的道路上去。这是一个何等可怕的时代!

在这样可怕的时代里,所谓"一代文人有厄",在作品中主要表现为人性的沉沦,但也还有少数人在坚守,另有一些人在沉沦中仍有自己的底线。所以,第一回里王冕在说了"一代文人有厄"那些话以后,又"见天上纷纷有百十个小星都坠向东南角上去了",于是王冕说道:"天可怜见,降下这一伙星君去维持文运,我们是不及见了。"不过,这是"小星",当然不能在现实生活中起大作用。所以,作品的最后,实际上是宣告了"这一伙星君"的"维护文运"的努力的失败,更广袤和浓重的黑暗覆盖了整个社会:

> 话说万历二十三年,那南京的名士都已渐渐销磨尽了。……花坛酒社,都没有那些才俊之人;礼乐文章,也不见那些贤人讲究。论出处,不过得手的就是才能,失意的就是愚拙。论豪侠,不过有余的就会奢华,不足的就见萧条。凭你有李、杜的文章,颜、闵的品行,却是也没有一个人来问你。所以那些大户人家冠昏丧祭,乡绅堂里坐着几个席头,无非讲的是些升迁调降的官场;就是那贫贱儒生,又不过做的是些揣合逢迎的官校。……(第五十五回)

这真是一个死气沉沉的、看不到曙光的时代!

人性的沉沦和守护

在揭示时代的可怕的基础上,《儒林外史》通过对那个时代"儒林"的描写,真实地反映了当时的人性的沉沦以及个别人物以坚持自我的方式所作的对人性的守护,同时也生动地反映了人性沉沦的原因。这是《儒林外史》艺术成就的主要所在。

先看作品中的人性的沉沦和守护。

《儒林外史》里的读书人大致可分三类:顺应时代而堕落的,反抗——或在一定程度上反抗——时代而坚持自我的,虽不反抗而仍有所操持的。通过

对这些人物的描写，作品显示出了那个时代对人性的扼杀。

属于第一类的，有周进、范进、鲁编修、高翰林乃至卫体善、随岑庵等。其共同特点是除做八股文外别无才学，品格则卑污不堪。但在以八股文作为入仕的唯一正路的社会里，他们却成了社会的栋梁，即使考不取进士，做不了官，也可像卫体善、随岑庵那样地以八股文选家的身份进入社会名流的行列。

作者在写这些人时，用笔多少虽有所不同，但都能深刻显示出他们可笑可鄙的所在。这里以其着墨最重的范进为例，略作剖析。

范进是个在生活上一无所能的穷儒。有一次，他母亲"饿的两眼都看不见了"，命他把家里一只生蛋的母鸡拿到集上去卖。他到了集上，"抱着鸡，手里插个草标，一步一踱的东张西望在那里寻人卖"，卖了"两个时辰"还没有卖掉(第三回)。倘说这本不是才高学博者的分内事，不会做也不足怪，可他的不学无知又到了惊人的地步。例如，他在考取做官以后，由御史出任山东学道，他老师要他照应一个童生荀玫。他查荀玫的卷子，没有查到，心里发急。一个幕客讲笑话，说前些年有个人点了四川学差，何景明对那人说，四川人中像苏轼这样的文章是应该考列六等的，那人就记在心里，任满回去对何景明说："学生在四川三年，到处细查，并不见有苏轼来考，想是临场规避了。"不料范进却回答道："苏轼既文章不好，查不着也罢了。这荀玫是老师要提拔的人，查不着不好意思的。"(第七回)原来，他连苏轼是宋朝的著名文学家都不知道，还以为是他那个时代的童生。再有一次，一个人冒充博学，说刘基是洪武三年的第五名进士，他就插口道："想是第三名。"(第四回)这是要显得他比那人更博学。其实，刘基是帮助朱元璋打天下的，八股取士的科举制度就由他和朱元璋共同制定，在洪武时哪要考什么进士？而且明朝之有进士是从洪武四年才开始的(见《明史・选举志》)，可见他对明初的史事一无所知，却敢于公然撒谎以抬高自己！

凭着八股文而考取进士的，其学问竟然就是如此！再看其考取后的所作所为。

他一考中举人，就有一个当地的乡绅张师陆前来拉拢，说"我和你是亲切的世弟兄"(第三回)；送了他五十两银子和一所三进三间的房子，他都收了。接着又"有许多人来奉承他，有送田产的，有人送店房的，还有那些破落户，两口子来投身为仆图荫庇的，到两三个月，范进家奴仆丫环都有了，钱米是不消说了"(同上)。这些礼当然都不是白送的，至少是要他利用举人的身份在适当的时候从地方上或官府里捞到好处，也即帮着他们干一些违法、害人的事。"吃人的嘴软，拿人的手短"，他既然收了这么多重礼，到时候自然不能不做。所以，才一考上举人，他就已经投入了黑暗、腐朽势力的怀抱。过不几天，他的

母亲死了。尽管如上所述,当时他已经相当富足,但他仍然按照张乡绅的主意,到高要县知县——他的座师——那里去打秋风(第四回),这就进一步暴露了他的贪婪。其实,当时地方官的俸金都很低,依靠正常收入是无法接济别人的;所谓打秋风,不过是分润他们的贪污所得——如同此第四回所写,这位知县每年的非法收入是八千两银子。而他既然从中得到了好处,将来做了官自然必须加倍补报,也即同样以贪赃枉法来报答。

八股取士的科举制度所取中的,就是这样的人!也只有这样的人才能在那个社会里春风得意。——范进不几年就做了通政(第七回),那是四品的官。

属于第二类的,以杜少卿为最突出的代表。虞博士、庄绍光虽都与他在精神上相通,但也都有其顺应环境的一面,不如杜少卿的勇敢与坚决。

在《儒林外史》中,杜少卿一开始就是以挥金如土、愤世嫉俗的阔公子的身份出现的,他"眼里又没有官长,又没有本家"(第三十二回),并公然扬言:"这学里秀才,未见得好似奴才。"(同上)因为在他出场以前,作品已相当充分地揭露了儒林——包括官员和士人——的腐朽,他的这种言行显然是对其所处的污浊环境的反拨。而且,这种反拨是与对自我的尊重联系在一起的。当地的知县托人来说,要他去拜访自己,他却对来人说:"他果然仰慕我,为什么他不先来拜我,倒叫我拜他?况且倒运做了秀才,见了本处知县就要称他老师。王家这一宗灰堆里的进士(指当地知县。——引者),他拜我做老师我还不要,我会他怎的?"(第三十一回)其后安徽巡抚因皇帝下诏"采访天下儒修",要推荐他去应征;这是一般读书人所渴想的际遇,他却对巡抚说:"小侄麋鹿之性,草野惯了,近又多病,还求大人另访。"(第三十三回)巡抚坚持要荐,他就装病辞了(第三十四回)。为了维护自己的个性——"麋鹿之性",他弃富贵如敝屣。尤其值得注意的是:当那位"仰慕"他的知县被罢了官,"新官押着他就要出衙门,县里人都说他是个混账官,不肯借房子给他住,在那里急的要死",眼看要"搬在孤老院"了,他得知后就立即把这罢了官的知县接到自己家里来住。他虽然知道这是一个为百姓所痛恨的官,但却根本不去考虑在道义上是否应该帮助这样的混账官的问题,只是说:"至于这王公,他既知道仰慕我,就是一点造化了。我前日若去拜他,便是奉承知县;而今他官已坏了,又没有房子住,我就应照应他。"(第三十二回)这更是我行我素,根本无视流俗的毁誉;但从中也体现了他的为人准则:既不屈己就人,又不迫于世俗的压力而辜负别人对自己的"仰慕"。这其实也就是维护自己的人格的尊严。可以说,他正是以对自我的尊重来抗击这恶俗的环境的。这种精神跟新文学里的尊重自我者——例如鲁迅《孤独者》里的魏连殳——就不无相通之处。

当然,杜少卿身上也还存在着另外一面,那很容易被视为对于古人的向

往。他释《诗经·郑风·女曰鸡鸣》说："你看这夫妇两个，绝无一点心想到功名富贵上去，弹琴饮酒，知命乐天，这便是三代以上修身齐家之君子。"（第三十四回）这种解释是否合乎《女曰鸡鸣》的实际为另一问题，但他对"三代以上修身齐家之君子"的追慕却是显而易见的。在他卖尽了不动产、已经只剩下千把两银子时，听到迟衡的建议"盖一所泰伯祠，春秋两祭，用古礼古乐致祭。借此大家习学礼乐，成就出些人才，也可以助一助政教"，他竟捐银三百两，并为之"大喜"（第三十三回）。这很像是对古代政教的迷恋，因而他的愤世嫉俗也似乎是因现实与他心目中的理想——古代政教——的矛盾而引起。其实，他的立身处世——"眼里又没有官长，又没有本家"——衡以古代的政教，直可谓之乱民。他在为《诗经》作新解时又说："朱文公解经，自立一说，也是要后人与诸儒参看，而今丢了诸儒，只依朱注，这是后人固陋，与诸儒不相干。小弟遍览诸儒之说，也有一二私见请教。"而在提出他的"私见"时，他又一再说："这话前人不曾说过。""这个前人也不曾说过。"（第三十四回）可见他不但不受朱熹和"诸儒"等"前人"的束缚，而且是要与他们立异，他何尝是迷信古人、以他们为楷模的人？所以，他并不是真的迷恋古代，而只是对现实已经绝望，却又没有可藉以否定现实的思想武器，便以古代——包括"三代以上修身齐家之君子"——来作为否定现实的依据。这与清末康有为等人的"托古改制"也有其相通之处，不过康有为等人是自觉的，他是不自觉的而已。

正因杜少卿是那个时代的叛逆者，他最后不仅生活贫困，而且遭到流俗的极端鄙薄。"南京人都知道他本来是个有钱的，而今弄穷了，在南京躲着，专好扯谎骗钱，他最没有品行"（第三十六回）。高翰林更说：自己"在家里往常教子侄们读书，就以他为戒，每人读书的桌子上写一纸条贴着，上面写道：'不可学天长杜仪（即杜少卿。——引者）。'"（第三十四回）

属于第三类的人物，有马二先生、杜慎卿、季苇萧等。他们的人性已处于沉沦的过程中，但仍各自守着不同的底线，因而各各有其可爱之处。这里以马二先生为例。

马二先生是衷心拥护八股取士的科举制度的。他把做官作为人生的最高目的，认为从孔、孟以来读书人所追求的就是做官，只是各时代的入仕途径不同，人们追求的方式也就随之改变："……到宋朝又好了，都用的是些理学的人做官，所以程、朱就讲理学，这便是宋人的举业。到本朝用文章取士，这是极好的法则。就是（孔）夫子在而今也要念文章、做举业，断不讲那'言寡尤，行寡悔'的话。何也？就日日讲究'言寡尤，行寡悔'，那个给你官做？孔子的道也就不行了。"（第十三回）这就是说，统治集团要你怎样去取得官位你就怎样去做，跟做官无关的一切你就不要去"讲究"，否则纵使你像以前的孔子一样也是

白搭。这实在是一种可怕的、堕落的人生态度，至少是使人丧失独立的人格，也失尽了灵气。他在杭州吴山上远望，“一边是江，一边是湖，又有那山色一转围着，又遥见隔江的山高高低低，忽隐忽现”，面对着这样美丽的自然景色，他都只是不伦不类地用《孟子》里的话来加以赞美：“真乃载华岳而不重，振河海而不泄，万物载焉！”（第十四回）；在西湖附近的一个茶室里，进到里面，看见一处楼上供着“仁宗皇帝的御书”，他就“吓了一跳，慌忙整一整头巾，理一理宝蓝直裰，在靴桶内拿出一把扇子来当了笏板，恭恭敬敬朝着楼上扬尘舞蹈，拜了五拜”（第十四回），这跟当时一般读书人对“御书”根本不予理会（参见十八回所写景兰江等四人见到“御书”的情况）的态度成为鲜明的对比。而在高翰林诋毁杜少卿后，他竟然说：“（高翰林）方才这些话，也有几句说的是。”（第三十四回）他的这些言行都可厌可笑；人性竟然可以被扭曲成这种样子！然而，他仍然有他自己的底线。在跟蘧公孙成了朋友以后，一听到公孙即将遭到“杀头充军”的大祸，就罄其所有地拿出了九十二两银子来救他，而且事先不跟公孙说，事后告诉他时还特地说明：“就是我这一项银子，也是为朋友上一时激于意气，难道就要你还！”（第十四回）公孙就真的不还，弄得他差点流落异乡。这真可谓高风亮节，令人肃然起敬。但就是这样的人，也被改造得成了上述的模样，却又进一步显示出了那个时代的可怕。

人是怎样堕落的

如上所述，《儒林外史》在反映那个时代里读书人的人性的沉沦和守护的同时，也生动地反映了人性沉沦的原因。现在看它的这一方面。

作品所触及的人性的堕落原因，有两个侧翼：一个是以八股取士的科举制度；一个是礼教，但那与八股文的指导思想程朱理学也有联系。

先说前者。

从杜少卿和范进的对比中，读者已不难理解到范进完全是环境的产物而杜少卿则是其与环境相抗的结果：范进为了考取，不得不努力读八股文章，而八股文章是既无历史知识又无文学知识的，他又怎能知道苏轼的姓名和刘基的历史？考取以后，他实在也没有主动去做什么坏事，那些财产都是别人自己送上来的，张乡绅也是自己找上门来的，打秋风又是张乡绅给他出的主意，如果当时的政治状况不是地方官员“酷虐小民，无所不为”，从而必然导致贿赂公行、是非颠倒，区区一个举人又有多少能量，哪会有这么多人主动来巴结他？至于杜少卿，知县三番五次要会见他，巡抚主动要推荐他，如果不是坚决拒绝，他又怎能保持自我？这同时也就透露出了范进的堕落乃是环境使然。但作品在这方面还有更明确的揭示：通过其所写的蘧公孙和匡超人，读者还能进一

步看出人是怎样堕落的。

蘧公孙是南昌太守蘧祐的孙子。蘧祐在“精神正好”时就主动退休了(第八回)。他自己说:“我本无宦情,南昌待罪数年,也不曾做得一些事业,虚縻朝廷爵禄,不如退休了好。不想到家一载,小儿亡化了,越觉得胸怀冰冷。细想来只怕还是做官的报应。”(同上)这是肺腑之言。看来他在做官时,也不得不顺应环境做了一些于心不安的事,但他还是有自己坚守的底线,所以主动退休了。退休以后,他对孙子的教育与众不同,“不曾着他去从时下先生”;考虑到他以前已在其父亲的教导下读过些经史,蘧祐就“常教他做几首诗,吟咏性情,要他知道乐天知命的道理”,却不教他八股文章(第八回,并参见十一回所写公孙做八股文的情况)。也正因此,公孙早年就慷慨不群。有一次,他到亲戚家去收债,收到了二百两银子,路上遇到了素不相识的王惠。待知道了王惠与他祖父、父亲都认识,当时因犯罪在逃,他就把这二百两银子都送给了王惠。回家以后,蘧祐对此大为高兴。当时他还只有虚龄十七岁(第八回)。

但这一年他娶了鲁编修的女儿做妻子。鲁编修是对八股文崇拜得五体投地的人,说是“八股文章若做得好,随你做什么东西,要诗就诗,要赋就赋,都是一鞭一条痕,一掴一掌血。若是八股文章欠讲究,任你做出什么来,都是野狐禅、邪魔外道”(第十一回)。这位小姐恪遵父亲的教训,也是个专做八股文的大行家,以考取进士为人生必经的发轫之路,说是“自古及今,几曾看见不会中进士的人可以叫做个名士的”(同上)?结婚以后,父女发现蘧公孙做八股文章不行,心里不乐。蘧公孙在这样的环境里,也就慢慢变了。到所生儿子四岁时,鲁小姐“每日拘着他(指小孩)在房里讲《四书》、读文章。公孙也在傍指点,却也心里想在学校中相与几个考高等的朋友,谈谈举业”(第十三回)。这时的公孙在妻子影响下,已完全背离了祖父给他设计的道路。祖父要他“知道乐天知命的道理”,不看重八股文,他却想儿子以八股文来安身立命,与妻子一起追着四岁的小孩子“每晚”读到“三四更鼓”(第十三回),而且自己也想“讲举业”——后来果然成了八股名家之一(第二十八回)。这是多大的转变!而这么一变,他的为人也大变了。如上所述,马二先生为了救他,罄其所有地为他付了九十二两银子,但他并不归还。到马二先生离开当地到杭州去时,他只“封了二两银子、备了些熏肉小菜”去送行,还向马二先生“要了两部新选的《墨卷》回去”(第十四回)。而马二先生对这其实是有思想准备的,他在为蘧公孙出钱时就说过:“蘧公孙是什么慷慨脚色?这宗银子知道他认不认,几时还我?”(同上)

在接受蘧太守的教育、过“乐天知命”的生活时,他对一个素不相识并受朝廷缉捕的人,一出手就送二百两银子;现在受了妻子的影响,改变了生活道路,

对于为自己付了九十二两银子的恩人、而且生活拮据的马二先生都以二两银子来搪塞，其刻薄实在令人憎恶、愤怒。这就是人在环境支配下的堕落。当然，这不能责怪鲁小姐个人，她自己也是鲁编修教育出来的，而且他们父女所代表的是当时社会的主流意识。

再说匡超人。

匡超人本是个淳朴的人，因家境贫寒，流落在杭州，靠拆字为生。但早年读过八股文，作文也已成篇；在拆字时仍拿本八股文的书看。一个偶然的机会遇到了马二先生，马二先生对他大为赞赏，不但送了他十两银子，让他得以返回故乡乐清，还教了他许多做八股文的法子，并对他说："你如今回去奉事父母，总以文章举业为主。人生世上，除了这事就没有第二件可以出头。……古语道得好：'书中自有黄金屋，书中自有千钟粟，书中自有颜如玉。'而今什么是书？就是我们的文章选本了。贤弟，你回去奉养父母，总以做举业为主。就是生意不好，奉养不周，也不必介意。总以做文章为主。那害病的父亲睡在床上没有东西吃，果然听见你念文章的声气，他心花开了，分明难过也好过，分明那里疼也不疼了。"（第十五回）

匡超人回乡以后，一面做生意，一面勤读文章，对其生病的父亲奉养得无微不至，对母亲和兄嫂也都很好，足见其为人相当厚道。他的情况被当地知县知道后，知县对他很赏识，帮他进了学，成为秀才。但过不多久，知县被罢了官；他进城去看知县，恰值城里百姓认为他是个好官，聚集起来要挽留他，街上拥挤，匡超人无法进到衙门，只好回家。不料民众的这番行动不但保不住知县，反而抓了几个为头的人，有人向上头密报，说匡超人也是为头闹事的人，匡超人只好再逃到杭州去。临行之前，跟他要好的一个同乡潘保正给了他一封信，让他去投奔自己的堂兄弟潘三。

到了杭州，匡超人就变坏了。一则他已是秀才，就有一批斗方名士接纳了他。这批人中有些本是靠八股文为生的，如卫体善、随岑庵之流；还有一些人虽然是做诗的，但也以科名为无上荣耀，当地的诗坛领袖赵雪斋一见到匡超人就说现任学台"是大小儿同案"（第十七回），而且在他们看来，如果"外边诗选上"有几十处刻着一个人的诗，他就"比进士享名多着哩"（同上）。所以，做诗也就是他们结交官府、追逐声名的工具。匡超人跟他们混在一起，不但学了好些八股文的理论，也学会了他们的不学无术而惯于自我吹嘘、打击别人的卑鄙伎俩。他不但吹嘘自己的选本"每一部出，书店定要卖掉一万部"，以致"此五省读书的人""都在书案上香火蜡烛供着'先儒匡子之神位'"，有人拆穿他，说他还活着，别人不会称他"先儒"，他还强辩说"先儒者乃先生之谓也"；对他的恩人马二先生，他竟说是"这马纯兄理法有余，才气不足，所以他的选本也不甚

行。……惟有小弟的选本,外国都有的。"(第二十回)再则他所投奔的潘三是布政司衙门里作恶多端的猾吏,他倒是给匡超人弄了不少钱,但也教他做了不少违法、害人的事,如假造公文、冒名应考之类,他都照办不误;还用从潘三那里得来的钱在杭州娶了亲。不料原先赏识他的知县后来在京里做了官,把他接到京里去,还准备把自己的女儿嫁给他。他为了贪图富贵,就谎称未婚,重新结了亲。

匡超人由一个颇为淳朴的年轻人堕落到如此模样,一面是由于与杭州的那班斗方名士沆瀣一气,一面是受潘三的熏陶。而杭州的那班斗方名士实是当时读书人只求"荣身"而"把那文行出处都看得轻了"的必然结果,潘三这样的恶吏则是地方政府"酷虐小民,无所不为"(第一回)的自然产物——官府要推行这样的暴政,就必然要依靠并培养出此类恶吏。所以,与蘧公孙的沉沦一样,匡超人的沉沦也是由当时的现实环境所造成。

还要补充一点:匡超人之走上这条道路的最初的引路人乃是马二先生。所以,马二先生自己虽还有其做人的底线,但他所宣扬的这条路却只能引人走向堕落。

现在看那导致人堕落——人性沦失——的另一个侧翼:礼教。这集中体现在第四十八回中。

该回所写的穷儒王玉辉是个秀才。据他自己说:"我生平立的有个志向,要纂三部书嘉惠来学",第一部就是"礼书",编纂方法"是将三《礼》分起类来,如事亲之礼、敬长之礼等类,将经文大书,下面采诸经、子史的话印证,教子弟们自幼习学"。可见这是一个对"礼"看得极重的人。他的第三个女儿"出阁不上一年多",却死了丈夫,因不忍累公婆及父母养活自己,决心自杀。她公婆不同意,王玉辉却说:"亲家,我仔细想来,我这小女要殉节的真切,倒也由着他行罢。"又向女儿说:"我儿,你既如此,这是青史上留名的事,我难道反拦阻你?你竟是这样做罢!"他"亲家再三不肯",但"王玉辉执意"如此。他回家对妻子说了此事,妻子说道:"你怎的越老越獃了!一个女儿要死,你该劝他,怎么倒叫他死!这是什么话说?"王玉辉却道:"这样事你们是不晓得的!"他妻子"痛哭流涕"地到女儿婆家去了,王玉辉却"在家依旧看书写字,候女儿的信息"。及至他女儿活活饿死,他妻子"哭死了过去,灌醒回来,大哭不止",王玉辉却对她说:"你这老人家真正是个獃子!三女儿他而今已是成了仙了,你哭他怎的?他这死的好。只怕我将来不能像他这一个好题目死哩!""因仰天大笑道:'死的好,死的好!'大笑着走出房门去了。"

对王玉辉的这种行为,除了说他人性丧尽以外,实在无法再以别的话来概括。然而,他并不是一个残忍或对女儿没有感情的人。在女儿死了以后,县里

举行隆重的“送烈女入祠”的仪式，“通学人要请了王先生来上坐，说他生这样好女儿为伦纪生色”，他却“转觉心伤，辞了不肯来”；又因“在家日日看见老妻悲恸，心下不忍”，遂外出旅行，但在途中“一路看着水色山光，悲悼女儿，悽悽惶惶”；有一次看到别人船上“一个少年穿白的妇人，他又想起女儿，心里哽咽，那热泪直流出来”。可见他的内心实在是为女儿的死深感痛苦，也很为妻子的“悲恸”而难受的。那么，他为什么要鼓励女儿去死呢？那在他跟亲家和女儿的谈话中也已说得很清楚，因为他女儿的死是“殉节”、“是青史上留名的事”，所以他不但不拦阻反而鼓励。很清楚，他这是中了礼教和程朱思想的毒。“礼”是主张女子守节的，而他是热衷于“礼”、立志编纂《礼书》以“嘉惠来学”的人；他又是个秀才，考秀才和做秀才读的《四书》、《五经》是以程朱之说为依据的，而程、朱又极为鼓吹贞节，甚至宣称“饿死事甚小，失节事甚大”；无论他是热衷于“礼”而导致对程朱节烈观的特别信服，还是由于受程朱思想的影响而热衷于“礼”的，总之，在这种思想的支配下，他在女儿要自杀时采取这样的态度正是必然的事。他的女儿既不忍累父母、公婆养活，出身于她那种家庭的人又绝无再嫁之理，除了自杀，实在别无道路可走；好在“饿死事甚小”，还可以“青史上留名”，王玉辉又有什么理由去阻拦她呢？但这种行为到底不是人性的本然，所以事后他又悲痛不止，是以鲁迅《中国小说史略》曾引述钱玄同的意见，说《儒林外史》的这一段“描写礼教与良心之冲突，殊极刻深”（《中国小说史略》第二十三篇）。

其实，《儒林外史》写王玉辉的这一段，同时也是对杜少卿等的建造泰伯祠、隆重祭祀的反思。建祠的动机，是“每年春秋两祭，用古礼古乐致祭。借此大家学习礼乐，成就出些人才”（第三十三回），这跟王玉辉的立志编纂《礼书》，“教子弟们自幼习学”之《礼》中的有关内容实在并无本质的不同。因此，即使这目的能够达到，也不过培养出一些像王玉辉那样的人而已。何况，不过五十年，“那祠也没有照顾，房子都倒掉了”①。

所以，从《儒林外史》中不仅可以看出人性堕落的原因，而且也可看出当时的人性堕落并不是振兴礼乐之类的传统方法所能挽回的。

然而，尽管时代是在这样地没落，人性是在这样地沦丧，却还有杜少卿那样的人在坚持自我，而且像蘧公孙、匡超人那样的人的堕落主要也是受了环境的污染，何况在作品的最后（今本五十五回）中还有保存着真诚、情趣和尊严的市井奇人存在，可见人性原是美丽的，这就跟新文学的第一个十年里要求“人

---

① 这是今本五十五回中盖宽的邻居所说的话。这位邻居在大祭泰伯祠时“二十多岁”，说这话时“七十多岁”。

性的解放”的文学革命者的认识——“只要扫荡了旧的成法，剩下来的便是原来的人”——有了相通之处了。

写实主义成分的增长，现代小说形式的接近

《儒林外史》的上述艺术成就既体现了中国文学史上的写实主义成分的增长，也体现了中国小说在形式上之向现代小说的接近。

中国长篇小说之体现了较多写实主义成分的，以《金瓶梅词话》为最早。这之后就是《儒林外史》了。

《儒林外史》的单个人物的内涵不如《金瓶梅词话》丰富、复杂，这是只要把书中着墨最多的杜慎卿、少卿或马二先生与西门庆稍作比较就可明白的；因为其所取的只是人物的二三片段而不是像《金瓶梅词话》似地对人物的全景式的展开。不过，就作品中的写实主义成分而论，它较之《金瓶梅词话》也有不少新的进展。

首先，是故事的进一步平凡化。

假如说，《水浒》、《三国》都是以写情节为主的，那么，《金瓶梅》已转变为以写人物为主了。不过，其故事仍有若干传奇性；而《儒林外史》的故事则进一步趋向平凡化了。如第十四回马二先生的游西湖，用了一千二百几十个字（不含标点符号），除了写他东跑西看和坐下来吃东西以外，什么特别的故事都没有。但在这样的描写中，却自然地显露出了马二先生的精神面貌，如鲁迅所说，其“西湖之游，虽全无会心，颇杀风景，而茫茫然大嚼而归，迂儒之本色固在”（《中国小说史略》第二十三篇《清之讽刺小说》）。通过这些平淡的、没有矛盾冲突和悬念的事情来写人物，既需要作者非常敏锐的观察力，从中发现其能够显示出人物特征的、有吸引力的内涵，又必须有高度的表现能力，不但能传神，而且能引起读者的兴味。而更重要的是，这样写出来的人物必然是具有个性的。读者在看这些平淡不过的生活时，其实是在欣赏人物的个性特征——例如马二先生游西湖时所体现的他所独有的——不是别的迂儒所可能有的——“迂儒本色”，否则这样平淡的过程有什么可看的。而且，如果把他在游西湖时的表现安置在别人——例如杜慎卿——身上，就会被读者视为极其拙劣的描写。所以，《儒林外史》的这种故事的平淡化乃是与写实主义相通的、新的进展。

其次，写出了在个人与社会的相互关系中具有某种程度的主动性的人。

在中国以前的小说与其他门类的文学作品中，当个人与某种社会规范发生矛盾时，个人总是被动的回应。例如《金瓶梅》中的李瓶儿，她与原先的丈夫花子虚的矛盾其实是她与“夫为妻纲”这一社会规范的矛盾——花子虚之不把

她当回事是因为根据这一规范他本是李瓶儿的主子，正与"君为臣纲"中的君是臣的主子一样；而她对花子虚的反抗则是违反了这一社会规范的。而从她在作品中的表现来看，她只是在忍受不了花子虚对她的待遇时反抗花子虚个人而并不是有意识地反抗这一社会规范，所以在她与西门庆成婚后就变成了完全符合这一规范的妻子了。这也就意味着她作为个人在与这一社会规范发生矛盾时只是被动的回应。而杜少卿已对某些社会规范发生了怀疑。例如他的"眼里又没有官长，又没有本家"，那显然不是受了某位（甚或某些）"官长"、"本家"的压迫而导致的对这位（或这些）"官长"、"本家"的反拨，而是对于必须服从"官长"、敬重"本家"一类的社会规范（那归根到底源自"君为臣纲"、"父为子纲"的总原则，因为"官长"是"君"所委派来统治百姓的，"本家"是"父"的尊长、兄弟）发生了怀疑而导致的行为，因而他对"官长"和"本家"本身——而不是对其中的个人——采取了一种截然不同于这类社会规范的态度。换言之，在个人与社会的相互关系中，他并不只是被动的回应，在某些方面他已在主动思考并将其思考所得付诸行动。后来曹雪芹《红楼梦》中的贾宝玉把读书上进的人称为"禄蠹"、自己坚决不走这样的道路，并且声称"除'明明德'外无书"，则是在个人与社会关系中个人主动性的加强。而且还有林黛玉作为他的同志，具有主动性的人正在逐步扩大。

从社会的发展来说，这类人物的出现是社会处于新、旧嬗变期的征兆。就具有写实主义成分的文学作品来说，这类人物的产生是在写人的广度与深度上的一种发展；因为这是以前的文学作品所没有写过的人（在广度上的扩展），也是对个人描写的一种新的推进（在深度上的开掘）。

第三，在具体描写上向深、细演进，讽刺也更趋深刻。

作为具有写实主义成分的文学作品，《儒林外史》的描写是具体、真实而生动的。因为其作品中的人物许多是只求"荣身"而不顾"文行出处"的，在对他们作这样的描写时，他就把他们身上的一些不被注意的可笑、可鄙之处揭露了出来，这也就是所谓讽刺①。如果将它和《金瓶梅词话》中的有关描写作一比较，即可了然。这里只举一个例子。

在《金瓶梅》中，蔡御史恭维西门庆说："恐我不如（谢）安石之才，而君有王右军之高致矣。"（第四十九回）恭维西门庆这样粗鄙的土财主和侦缉部门的官员为王羲之一类的文人雅士，这固然显出了蔡御史的可笑可鄙，因而曾为鲁迅

① 鲁迅对"讽刺"的解释是："'讽刺'的生命是真实；……它所写的事情是公然的，也是常见的，平时是谁都不以为奇的，而且自然是谁都毫不注意的。不过这事情在那时却已经是不合理，可笑、可鄙，甚而至于可恶。"（《且介亭杂文二集·什么是讽刺》）

所赞赏[①]，但如跟《儒林外史》里的也为鲁迅所赞赏的如下一段相比较，就可分明看出二者的差别。那是写范进在居丧期间到汤知县处打秋风的：

……拱进后堂，摆上酒来。……知县安了席坐下，用的都是银镶杯箸。范进退前缩后的不举杯箸，知县不解其故。静斋笑道："世先生因尊制，想是不用这个杯箸。"知县忙叫换去。换了一个磁杯、一双象箸来；范进又不肯举。静斋道："这个箸也不用。"随即换了一双白颜色竹子的来，方才罢了。知县疑惑："他居丧如此尽礼，倘或不用荤酒，却是不曾备办。"落后看见他在燕窝碗里拣了一个大虾元子送在嘴里，方才放心。（第四回）

鲁迅对这一段的评价是：写范进居丧"翼翼尽礼，则无一贬词，而情伪毕露，诚微辞之妙选，亦狙击之辣手矣。"（《中国小说史略》第二十三篇）比起《金瓶梅》的那一段来，他显然更赞赏这一段。因为居丧期间之所以不用这些讲究东西，是由于父亲（或母亲）亡故，心中悲痛，不忍也不愿吃较好的食物（汤知县的所谓"荤酒"）、使用讲究的餐具；如今范进对食物力求精美——"在燕窝碗里"拣"大虾元子"吃，可见他并没有因母亲的死去而悲痛得不忍、不愿吃较好的东西，那么，他对于餐具的这不用、那不用不就是装样子给别人看的么？所以说这段描写"无一贬词，而情伪毕露"。但在一般情况下，人们所看到的只可能是他的一再拒绝使用讲究餐具，而不会去注意他在燕窝碗里拣大虾元这样的小事；在席间发现此点的也只是担心他不吃荤酒因而特别注意他吃了些什么的知县。作者之写这一细节，如是出于平时的观察所得，足见其观察的敏锐与描写的深细，如果纯粹出于虚构，更可见出其想像力之极端丰富。相比之下，蔡御史那句奉承话的可鄙可笑就要算是容易发现的了。因而就观察、描写的深度或想像力之高超而论，自也逊于《儒林外史》的那一段了。虽然两者都是讽刺，但写范进的那些文字显然更为深刻。

第四，在较大程度上消除了"说话"的痕迹。

中国的白话通俗小说源于"说话"，因而受"说话"的影响较深。大致表现在以下两点：第一，"说话"作为大众艺术，不可能公然背叛主流意识或传统观念[②]，从而往往落入"劝善惩恶"（其"善"、"恶"当然皆以主流意识、传统观念为

---

① 鲁迅《中国小说史略》曾把含有这一引文的一大段描写，引入其《中国小说史略》第十九篇论述《金瓶梅》的部分，作为该书"著此一家（指西门庆等），即骂尽诸色"的例证。

② 在今天还可看到类似这样的情况。例如，2006年9月20日《新民晚报》A2－1版载：有一搞笑的话剧《Q版辣妹打面缸》中的知县姓包，被称为"包公"；他是内衣裁缝出身（剧本对此点还特别强调），花钱买了个小官，因而显然不是宋代读书人出身的包拯。但因"包公"行为不端，剧本上演时仍然受到中老年观众的普遍抵制与反对。这则新闻的标题是：《包公被"恶搞"，廉吏成"淫棍"——沪上话剧〈Q版辣妹打面缸〉令观众愤慨》。

标准)的窠臼,至少要在某种程度上顺应此种要求;而这是与写实主义的原则相矛盾的。即使是《金瓶梅词话》也不能摆脱此种局限。在该书第一回中就由作者出面鼓吹"士矜才则德薄,女衒色则情放。若乃持盈慎满,则为端士淑女,岂有杀身之祸?"所以,作品既有许多符合写实主义的描写,也常可以看到削弱甚或抵消其客观描写的说教;最后一回的普静禅师超度鬼魂、预示因果、点化吴月娘,那更是其陈腐说教的图解,恰与写实主义的基本原则相反。第二,"说话"是由"说话人"讲说给听众听的,为了给"说话人"提供表演的机会和给予观众听觉上的享受,"说话"中具有大量的诗词骈文。在长篇章回小说中,不但每回的开端、结尾都有诗、词或骈文一类的文字,回中对某个人物或某种景色的集中描写也往往使用它们。但小说是供阅读的,这些东西不但打断了阅读的连贯性,而且在描写人物或景色上远不如白话散文的真切、传神,因而也有损于描写的具体生动。这同样是《金瓶梅词话》也未能避免的局限。

在《儒林外史》中,"说话"的痕迹在很大程度上被消除了。

这首先是由于此书已脱离了以主流意识和传统观念为依据的"劝善惩恶"的轨道,书中基本上没有以作者身份所作的评论或规劝,一力以叙述和描写来打动读者。而更重要的是:书中的评价尺度既已有异于传统的善恶标准,人物的结果也不合于"善恶到头终有报"的愿望。例如,杜少卿既不能显亲扬名,又莫名其妙地败尽了祖业,核以传统观念,正是典型的不孝,高翰林告诫其子弟"不可学天长杜仪"是完全符合当时的道德标准的;但书中却对他大加歌颂。另一方面,作者既对他作了高度肯定,却又让他在贫困中度过其大半生——"布衣蔬食,心里淡然"(第四十四回),这又完全违反了"善有善报"的原则,再如王玉辉的女儿为夫殉节,这在传统观念中是何等壮烈、辉煌的事,但在作品中却只见出凄惨与无奈(第四十八回);王玉辉鼓励女儿尽节,这在传统观念中又是何等大义凛然的崇高事件,但在作品中却只显得残忍和愚蠢,而且作品还突出了他在女儿死后所感受到的剧烈痛苦,进一步暴露了这种鼓励殉节的行为的反人性。这与鼓吹妇女守节殉身的主流意识、传统观念更是大相凿枘。

其次是由于书中除保存了章回的形式和每回回首的"话说……"和回末的"有分教:……"、"且听下回分解"一类的话头外,只有第一回的开端和最末一回的结尾各有一首词,别处再无诗词、骈文一类的文字,全都是白话散文的叙述和描写。这既使作品的叙述、描写不致常被诗词、骈文所打断,也使作品的叙述、描写更为真切、生动。

《儒林外史》的这一特点,一方面提高了作品的写实的能力,另一方面也使它比以前的章回小说更接近现代小说的形式。

第三,在白话运用上已具有高度能力。

在中国古代杰出的白话小说中,《水浒》和《金瓶梅》虽都在语言运用上成就卓著,但《水浒》是元明间的白话,与现代白话已有较大距离,《金瓶梅》又有较多的方言。因而与现代白话最为接近的乃是《儒林外史》、《红楼梦》的语言。

《儒林外史》基本上以当时的白话写成,虽然偶或杂有文言化的句子与表述方法,但无论写景、叙事、述情都能传神而不流于冗长、散漫,有时颇有幽默感。如第一回、第三十三回的写景色,均着墨不多而历历如画:

> ……须臾浓云密布。一阵大雨过了,那黑云边上镶着白云渐渐散去,透出一派日光来,照得满湖通红。湖边上山青一块、紫一块、绿一块,树枝上都像水洗过一番的,尤其绿得可爱。湖里有十来枝荷花,苞子上清水滴滴,荷叶上水珠滚来滚去①。(第一回)
>
> ……三人吃酒直吃到下午,看着江里的船在楼窗外过去,船上的定风旗渐渐转动。韦四太爷道:"好了,风云转了。"大家靠着窗子看那江里,看了一回,太阳落了下去,返照照着几千根桅杆,半截通红。

两种景色截然不同而都深具美感。其手法则颇具变化,或用明写,如上一段;或取暗示,如下一段——仅以"几千根桅杆"的"半截通红",使人想像出江景的壮阔而凄凉。这都显示了作者在语言运用上的造诣。至于其某些描写中的笔致的幽默,尤为前此小说所少见。现以马二先生受假神仙的款待一段为例。

> ……捧上饭来,一大盘稀烂的羊肉,一盘糟鸭,一大碗火腿虾圆杂脍,又是一碗清汤。虽是便饭,却也这般热闹。马二先生腹中尚饱,因不好辜负了仙人的意思,又尽力的吃了一餐。……(第十五回)

总之,其白话运用已相当熟练,意味着当时的白话文学在语言上已达到了较高水平。这也是二十世纪一、二十年代的文学革命在语言方面的历史凭藉。

上述五点,都是《儒林外史》的突出艺术成就。它们既体现了写实主义成分在小说中的进一步增长,也展示了近世小说在形式上向现代小说靠近的过程。至于《儒林外史》的结构虽然仍嫌松散,由许多各具相对独立性的单元所组成,如鲁迅所说,"集诸碎锦,合为帖子","虽云长篇,颇同短制"(《中国小说史略》第二十三篇);但其"集诸碎锦"并非随意拼缀,每一单元的主角不仅都个性鲜明,而且彼此映照,相反相成,以见儒林的整体。倘若仔细探究,亦已初具统系。

---

① "须臾浓云密布"、"苞子上清水滴滴"就杂有文言色彩。又,如是纯粹的白话表述,在"浓云密布"之后,应先交代下雨,再写雨停;此处在写"浓云密布"后即写"一阵大雨过了",那是文言文的简练的表述方法,甚至是诗词的表述方法。

三、《儒林外史》在中国文学史上的地位和影响

《儒林外史》与《红楼梦》都是我国近世文学转型期的代表作，也是在近世文学中与现代文学最具相通性的两部作品。《儒林外史》所具的这种相通性在于：反映了环境对人性的扭曲、个性与社会的矛盾、礼教对人的残害，也写了个人对自我的坚持；含有较丰富的写实主义的成分、描写趋于深细；白话的运用已达纯熟自如之境，并基本消除了"说话"的影响，无论在内容与形式上都已成为现代白话小说的先声。

也正因此，《儒林外史》对现代文学也有重大影响，这里仅以鲁迅为例。

如所周知，《儒林外史》所反映的环境对人性的扭曲中八股取士的科举制度占有极重要的地位。而鲁迅的小说里有两篇都与科举有关。一篇是《白光》，主人公陈士成一共考了十六次秀才都没有考上，终于发狂淹死了。另一篇是《孔乙己》，作品对主人公有这样的介绍："孔乙己原来也读过书，但终于没有进学（也即没有考取秀才。——引者），又不会营生，于是愈过愈穷，弄到将要讨饭了。"而当别人问他"你怎的连半个秀才也捞不到呢"时，他便"立刻显出颓唐不安模样，脸上笼上了一层灰色，嘴里说些话；这回可是全是之乎者也之类，一些不懂了"。可见这是个考了大半辈子科举都没有考上的可怜虫，这给予他沉重的思想负担，一涉及这个话题，他就痛苦不堪。而他的这种深沉的痛苦，也正因为他曾在这方面寄予了重大的期望，从而也必然付出了巨大的时间和精力，又哪里还有余暇顾及"营生"呢？范进不就连卖鸡也不会么！所以，他的"不会营生"以致"弄到将要讨饭"也正是科举制度害的。他不过是一个一辈子没有考取的范进。所以，《孔乙己》的重点是在揭露人的冷酷，而被如此冷酷对待的孔乙己，却是先受科举制度的毒害，再陷入如此悲惨的境地的。这就可见由《儒林外史》所开创的对科举制度与人性的矛盾的暴露，在新文学中仍有它的回响。

当然，目前没有任何材料可以证明鲁迅之写陈士成、孔乙己这两个人物是受《儒林外史》的影响，但在《肥皂》中揭露四铭精神面貌的这一段描写则当与《儒林外史》有关。那是写四铭在与其子女一起吃晚饭的时候：

> 招儿带翻了饭碗了，菜汤流得小半桌。四铭尽量的睁大了细眼睛瞪着看得她要哭，这才收回眼光，伸筷自去夹那早先看中了的一个菜心头。可是菜心已经不见了，他左右一瞥，就发见学程刚刚夹着塞进他张得很大的嘴里去，他于是只好无聊的吃了一筷黄菜叶。
>
> "学程，"他看着他的脸说："那一句查出了没有？"
>
> "那一句？——那还没有。"

“哼，你看，也没有学问，也不懂道理，单知道吃！学学那个孝女罢，做了乞丐，还是一味孝顺祖母，自己情愿饿肚子。……”

他对儿子学程的这一通责骂，显然是因学程夹了他早就看中的菜心头，所以有“单知道吃”这一类的话。问学程“那一句查出了没有”，不过是寻找责骂的借口。一个父亲为了菜心竟对儿子如此痛恨，其精神世界何等低下！

不过，四铭由于吃不到一种菜肴(菜心头)而暴露了精神世界的低下，与范进由于吃了一种菜肴(大虾元)而“情伪毕露”，都将一种菜肴作为揭示人物的精神面貌的道具，不能不说二者有其相通之处。尤其要注意的是：鲁迅的《肥皂》作于 1924 年 3 月 22 日(见该篇自署)，而其写成《中国小说史略》则在 1923 年 10 月(见该书《序言》)，并在书中对《儒林外史》写范进吃虾元的这一段作了很高评价，可见他在写《肥皂》时已读过《儒林外史》的那一段并大为赞赏，那么，他在自己写小说时受其启发也是很自然的罢！

第二节　曹雪芹的《红楼梦》(前八十回)

《红楼梦》是紧接在《儒林外史》之后的伟大文学作品，它比《儒林外史》更接近新文学。但通常所见的一百二十回本《红楼梦》中，其主要价值所在是前八十回，为曹雪芹所作；后四十回则出于高鹗之手。因为曹雪芹没有写完全书就去世了，所以后四十回系高鹗所续，而且在一百二十回本中的前八十回也经过高鹗的修改、增补。要对《红楼梦》有较确切的认识，必须将前八十回和后四十回分别加以研究；研究前八十回也不能依据一百二十回本，而应以脂砚斋评本(见下文)为依据。

一、曹雪芹和《红楼梦》(前八十回)的写作

曹雪芹(约 1715—约 1763)，名霑；雪芹是他的号。又号芹圃、芹溪[①]。满洲正白旗包衣人。“包衣”是满语的音译，意为奴仆。他的先世原是汉族，后来成了满族正白旗的奴仆，故其子孙也属正白旗包衣，但虽是包衣，在清朝政府中均可担任要职。曹雪芹的祖父曹寅是康熙皇帝的亲信及其在江南的耳目，曾担任过江宁织造、两淮巡盐御史等职，资财甚富，生活豪奢，又多与文人学士

① 一说曹霑字梦阮，但古人的名、字意义相辅(如诸葛亮字孔明、周瑜字公瑾，亮与明、瑜与瑾均意义相辅)，霑与梦阮在意义上并无联系，此说恐不确。也许梦阮也是他的号。

结交，自己也擅诗词，并从事戏曲创作。曹寅死后，他的儿子曹頫继续担任江宁织造。但在雍正时，曹頫被罢官查处，家产抄没，曹家自此就败落了。因此，曹雪芹早年生活优裕并受过良好的教育，后来却在贫困中度日。《红楼梦》所写的，是贾府由盛而衰的历程，这与他自己的经历和见闻存在紧密的联系。他自述写作《红楼梦》的动机说：

……今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识皆出于我之上，……当此，则自欲将已往所赖天恩祖德锦衣纨袴之时，饫甘餍肥之日，背父兄教育之恩，负师友规谈之德，以至今日一技无成、半生潦倒之罪，编述一集，以告天下人。我之罪固不免，然闺阁中本自历历有人，万不可因我之不肖，自护己短，一并使其泯灭也。……虽我未学，下笔无文，又何妨用假语村言敷演出一段故事来，亦可使闺阁昭传，复可以悦世人之目，破人愁闷。……（第一回）①

我们虽然不能因此而认为《红楼梦》所写皆为实事，但曹雪芹显然是以自己的经历和见闻作为其从事艺术创造的生活基础的。所以，一般认为书中的男主人公贾宝玉系以曹雪芹自己为原型。

《红楼梦》又名《石头记》。今天所见的《红楼梦》前八十回的早期抄本都有脂砚斋的评语；从评语的内容来看，这个自署脂砚斋的人与曹雪芹关系很密切，但究竟是何关系，目前尚未作确指。现存的脂评本有三种。一种存十六回，因有"脂砚斋甲戌抄阅再评"语，简称甲戌本；一种残存四十一回又两个残回，因有"己卯冬月定本"语，简称己卯本；一种存七十八回，因有"庚辰秋月定本"语，简称庚辰本。至其何以都不足八十回的原因则颇为复杂，有些可能是在流传过程中佚失，但也有些可能是曹雪芹当时尚未写好。如胡适就认为甲戌本之所以只有十六回是因为曹雪芹在甲戌年（乾隆十九年，1754）只写了十六回（按，也可能是当时整理好的只有十六回。——引者）。同时，这些本子中的脂砚斋评语并不都是在其所标明的那一年或其以前所写，也有出于其后的。如甲戌本有一条评语："壬午除夕，书未成，芹为泪尽而逝。""壬午"为乾隆二十七年（1762），已在甲戌的八年以后了。

除了标明为脂砚斋批评的以外，还有一些八十回抄本也有评语；但未标明批评者。此等本子当也出于早期的八十回抄本。此类抄本中有一种有戚蓼生的序，通称戚序本，有正书局曾据以石印，故流传较广。

① 本节引《红楼梦》文，除注明者外，皆据《古本小说集成》影印北京大学图书馆藏《脂砚斋重评石头记》（存七十八回）。原书分装八册，自第五册起每册首页均署"庚辰秋月定本"或"庚辰秋定本"，故研究者简称庚辰本。

从脂砚斋的评语来看，在曹雪芹生前，《红楼梦》的前八十回已基本写定；八十回后也已写了一部分，但原稿在被人借去阅览时丢失了，所以八十回后的都没有保存下来。因脂评本在交代成书过程时，有“曹雪芹于悼红轩中披阅十载，增删五次，纂成目录，分出章回”等语，则其前八十回至少写了十年。又据甲戌本脂批，他死于壬午除夕（1763年2月12日）[①]，那么，他开始写《红楼梦》至迟在壬申年（1752）；何况他在甲戌年至少已写了十六回，若在壬申尚未动手，甲戌年又怎么拿得出十六回来？

二、《红楼梦》前八十回的艺术成就

《红楼梦》前八十回以写实的方法，广阔而深入地反映了以家族结构和礼教为主要组成部分的环境与人性的尖锐矛盾以及坚持自我的个人所经受的惨重的压迫、剧烈的痛苦和不得不以生命为代价的壮烈；在这过程中，写实主义成分在中国文学里有了大幅度的增长，白话运用的纯熟自如也进到了新的高度。所以，它是对《儒林外史》的较全面的超越，从而与新文学也就更为接近了；因为文学革命的第一个十年本就在追求人性的解放，而作为显示了文学革命实绩的第一篇小说《狂人日记》又是“意在暴露家族制度和礼教的弊害”[②]的，《红楼梦》显然都与之相通。大致说来，《红楼梦》前八十回的艺术成就约可分为以下四项：（一）真实而生动地反映了人性与环境的冲突。（二）深刻揭示了抑制人性的环境的核心——家族结构与礼教。（三）无所讳饰地写出了个性的丰富与复杂；这些也意味着在中国文学史上写实主义成分的进一步增长。（四）白话的运用已经纯熟自如，结构也臻于完密。

人性与环境的冲突

首先，《红楼梦》前八十回（以下简称《红楼梦》）真实而生动地反映了人性与环境的冲突，这是其艺术成就的基本方面。

在《红楼梦》所写的许多人物身上，都存在着此种冲突，这给予他们以剧烈的痛苦。但其中不少人仍然坚持自我，甚至不惜以生命作为代价，贾宝玉、林黛玉、晴雯、芳官、尤三姐、司棋……无不如此。其坚持自我的人数固然大大超

① 关于曹雪芹卒年，尚有卒于癸未除夕及卒于甲申二说。

② 鲁迅《且介亭杂文·〈草鞋脚〉小引》：“最初，文学革命者的要求是人性的解放……”又，《且介亭杂文二集·〈中国新文学大系〉小说二集序》：“从一九一八年五月起，《狂人日记》……等陆续的出现了，算是显示了‘文学革命’的实绩……《狂人日记》意在暴露家族制度和礼教的弊害。……”

过了《儒林外史》,个人的斗争的惨烈也远非《儒林外史》中的人物所可及。

这里以贾宝玉为例。

贾宝玉是个极其聪明、"任性恣情"(第十九回)而又性早熟的男孩;他所要求的,是心灵活动的广大空间和温馨的感情世界。同时,他很小就有自己的不同于流俗的见解,而且不肯轻易放弃。为了改造他,他父亲贾政时时打他,有一次几乎把他打死。这使他内心深处深感孤独乃至绝望,他只企望在青年女性的爱抚中早日死去,获得她们的深切哀悼,他的形骸则化为飞灰乃至轻烟(参见下引第十九回、第三十六回有关文字)。

早在十一岁时,他父亲带着他和一众清客到刚建造的别墅大观园去,为其中各处题匾额和对联①。当时他就因不愿改变自己的看法而与父亲发生了冲突。

> ……说着引人步入茆堂,里面纸窗木榻,富贵气象一洗皆尽。贾政心中自是欢喜,却瞅宝玉道:"此处如何?"众人见问,都忙悄悄的推宝玉,教他说好。宝玉不听人言,便应声道:"不及'有凤来仪'(大观园中的另一处建筑名。——引者)多矣!"贾政听了道:"无知的蠢物!你只知朱楼画栋、恶赖富丽为佳,那里知道这清幽气象!终是不读书之过。"宝玉忙答道:"老爷教训的固是,但古人长云'天然'二字……此处置一田庄,分明见得人力穿凿,扭捏而成。远无邻村,近不负郭;背山山无脉,临水水无源。高无隐寺之塔,下无通市之桥。峭然孤出,似非大观。争似先处有自然之理、得自然之气?虽种竹引泉,亦不伤于穿凿。古人云'天然图画'四字,正畏非其地而强为地,非其山而强为山。虽百般精而终不相宜……"未及说完,贾政气的喝命:"出去!"(第十七回)

很明显,贾宝玉的这种见解实在比他父亲高明,但他说出了自己看法的结果所受到的却是如此无情的待遇。其实,贾宝玉对他父亲本来就很害怕,这次是他自己在园中逛,听说父亲来了,赶快溜走,却已被他父亲遇上,只好随着一起题匾联。但尽管如此,他仍然不愿违心地附和父亲的意见,而是坚持自己的看法,无畏地跟父亲辩论。由此而言,他的"任性恣情"正是一种可贵的尊重理性的精神。

也正因"任性恣情",他跟他父亲以及整个环境的矛盾远不止在对"自然"的理解上,更重要的是在人生道路上。正如袭人所说他的:"不承望你不喜读

---

① 《红楼梦》并未明言宝玉此时的年龄,但据其十七至二十三回所写,宝玉题匾额的第二年即迁入大观园,在大观园中过了至少一年以后,他还是个"十二三岁的公子"(二十三回)。

书,已经他(指贾政。——引者)心里又气又愧[1],而且背前背后乱说那些混话:凡读书上进的人你就起个名字叫作'禄蠹',又说'只除"明明德"外无书,都是前人自己不能解圣人之书,便另出己意混编纂出来的'。这些话怎么怨得老爷不气、不时时打你?"(第十九回)在袭人说了他以后,他虽口头上表示"那原是那小时不知天高地厚,信口胡说,如今再不敢说了",但也只是敷衍袭人而已。过了不久,史湘云来看他,又发生了如下的事:

> 正说着,有人来回,说:"兴隆街的大爷来了。老爷叫二爷出去见呢。"宝玉听了,便知是贾雨村(书中的一个善于做官、心狠手辣的人。——引者)来了,心中好不自在。……湘云笑道:"还是这个情性不改。如今大了,你就不愿读书去考举人进士的,也该常常的会会这些为官做宰的人们,谈谈讲讲些仕途经济的学问,也好将来应酬世务,日后也有个朋友。没见你成年家只在我们队里搅些什么!"宝玉听了道:"姑娘请别的姊妹屋里坐坐,我这里仔细污了你知经济学问的!"袭人道:"云姑娘快别说这话。上回也是宝姑娘也说过一回,他也不管人脸上过的去过不去,他就咳了一声,拿起脚来走了。……我到过不去,只当他(指宝钗。——引者)恼了,谁知过后还是照旧一样。真真有涵养、心地宽大!谁知这一个反到同他生分了。那林姑娘见你赌气不理他,你得赔多少不是呢!"宝玉道:"林姑娘从来说过这些混账话不曾?若他也说过这些混账话,我早合他生分了。"袭人和湘云都点头笑道:"这原是混账话!"(第三十二回)

可见他始终没有改掉"小时"的"信口"之语,仍把"读书上进"、"仕途经济的学问"看作"禄蠹"的"混账话"。至于他之憎恶这些,显然并不是怕读书。他对《离骚》、《文选》就读得很熟,书里的奇花异草之名都能记得(第十七回);对于《庄子》也很喜爱,"……看至外篇《胠箧》一则……意趣洋洋"(第二十一回)。对诗、词他更为用心,曾以"花气袭人知昼暖"的诗句为一个姓花的丫头取名袭人,以致贾政批评他"不务正,专在这些浓词艳赋上作功夫"(第二十三回);至于《西厢记》等作品,尤其让他废寝忘餐,他对林黛玉说:"真真这是好书,你要看了,连饭也不想吃呢!"(第二十三回)所以,他并不是厌恶读书,而只是厌恶那些"禄蠹"们必读的关于"仕途经济"之书。换言之,他的"任性恣情"既导致了他对于当时主流的意识形态的怀疑,也使他追求着精神世界的广阔空间——从《庄子》直到《西厢记》。

这种"任性恣情"跟他的性早熟相结合,更使他成为当时现实中的另类,也

---

[1] 庚辰本原作"有气又愧",据戚序本改。

更加深了他与环境的冲突及其痛苦。至其性早熟的原因，一则是这等富贵之家的孩子所难免的营养过剩，再则是滋补药的作用（例如第二十三回就有宝玉母亲王夫人嘱咐宝玉“天天临睡的时候”吃丸药的描写；宝玉并未生病，此等药自是滋补性的；当时宝玉十二岁）；三则因其从小就和一群女孩子一起生活，并由好些丫鬟服侍，其中还包括了“本是个聪明女子，年纪本又比宝玉大两岁，近来也渐通人事”的袭人（第六回）；在《红楼梦》八十回本中，明确写到与宝玉有过性关系的女子就是她，那还是宝玉少年时期的事。总之，由于性早熟，加以所处的又是一个实行多妻制的社会，他不但很早就与林黛玉之间产生了刻骨铭心的爱，而且还深深地爱着丫鬟晴雯；当然也爱袭人。另一些丫头如金钏、芳官、四儿等与他虽无暧昧，却亲密到不拘形迹。而且，受社会风气的影响，他还有同性恋的倾向；跟秦锺、蒋玉菡都已不只是一般的朋友，虽然未必有肉体关系。而这一切在他父母眼中都是不可宽恕的。他母亲虽然舍不得责打他，却把金钏儿、晴雯、芳官、四儿先后赶了出去，只留下了向她告密、从而获得了她信任的袭人；其结果是金钏、晴雯悲惨地死去，芳官也被迫出了家。他父亲因蒋玉菡是权势薰炙的忠顺王的优伶，而且是王爷所“断断少不得”的人，贾宝玉竟与他亲厚，以致忠顺王遣人前来诉告，连累了自己——“祸及于我”，更是“气的目瞪口歪”，又为贾环的谗言所惑，以为金钏儿是因宝玉“强奸不遂”而自杀的，气愤之下竟要把他活活打死，后来虽被阻止，宝玉已受了重伤（第三十三回）。

这一切都强化了贾宝玉与环境的冲突。在被父亲责打以后，林黛玉来看他，抽抽噎噎地说道：“你从此可都改了罢！”宝玉长叹一声道：“你放心，别说这样话，就便为这些人死了也是情愿的。”（第三十四回）可见他已决定以死来维护自己的生活道路。另一方面，由于处在这样的压抑之中，他本来就已深感到生活的灰暗，只有从其所亲爱的几个青年女性那里才能得到慰藉，因而希望她们“同看着我、守着我，等我有一日化成了飞灰——飞灰还不好，灰还有形有迹，还有知识——等我化成一股轻烟，风一吹便散了的时候，你们也管不得我，我也顾不得你们了”（第十九回），到金钏自杀、他自己被父亲毒打以后，他的厌世思想就进一步凸现出来，竟对袭人说：“比如我此时若果有造化，该死于此时的，趁你们在，我就死了，再能够你们哭我的眼泪流成大河，把我的尸首漂起来，送到那鸦雀不到的幽僻之处，随风化了，自此再不要托生为人，就是我死的得时了。”（第三十六回）及至晴雯等都落了悲惨的结局，他更感到生活只是受罪，只有死亡才是解脱：“余犹桎梏而悬附。”[①]（第七十八回）。所以，在宝玉身

① “悬附”即“附赘悬疣”之意，这是用《庄子・大宗师》的典故：“彼以生为附赘悬疣，以死为决肒溃痈。”

上所体现的，乃是"任性恣情"所导致的个人与环境的剧烈冲突及其无尽的痛苦——人性在环境压抑下的深刻悲哀。

当然，在《红楼梦》里这样的悲剧并不只发生在宝玉身上，黛玉、晴雯、芳官等也都是由于不能克制自己的情性才为环境所不容的。就黛玉来说，她对宝玉的反对"禄蠹"、憎恶"仕途经济的学问"不但充分理解，而且完全一致。上引宝玉对史湘云和袭人所说的那些"混账话"的斥责，恰巧被黛玉听到了，她非常感动，"不觉又喜又惊，又悲又叹。所喜者果然自己眼力不错，素日认他是个知己，果然是个知己……"（第三十二回）同时，她毫不掩盖自己对宝玉的爱情以及在爱情中产生的矛盾乃至争吵，而这一切正是为当时注重礼教的环境所不容的。尽管贾母本来很爱黛玉，但后来也对她日益不满，认为她不能做宝玉的妻子，曾想为宝玉向薛宝钗的妹妹宝琴求婚，只是宝琴已订了婚，这才作罢（第五十回）。所以，《红楼梦》八十回以后宝玉与宝钗成婚、黛玉悲惨而死之事虽是高鹗续写的，但林黛玉与贾宝玉的爱情只能以悲剧结束，黛玉的命运很为悲惨却是曹雪芹预定的结局。

而且，这些人在个性——体现在个体身上的具体的、自具特色的人性——遭到残酷的压制、摧残时全都坚持自我，不向环境屈服。贾宝玉在被父亲毒打后向黛玉表示决不悔改，"就便为这些人死了也是情愿的"，已见前述。黛玉明明知道贾母痛恶女孩子对男青年的情爱，亲耳听到她将这些陷入爱情的女孩子斥为"鬼不成鬼，贼不成贼"（第五十四回），但过不几天，当她听说紫鹃的几句话刺激得宝玉"眼睛也直了，手脚也冷了，话也不说了……已死了大半个了，连李妈妈都说不中用了"时，不但"嗐的一声，将腹中之药一概呛出，抖肠搜肺、炽胃扇肝的痛声大嗽了几阵，一时面红发乱，目肿筋浮，喘的抬不起头来"，而且当着袭人的面对紫鹃说："你径拿绳子来勒死我是正经！"毫不掩饰地表露了她与宝玉同生共死的真情（第五十七回），也就是告白了她并不在乎贾母对"鬼不成鬼，贼不成贼"者的憎恨。至于晴雯，在受到王夫人怒斥、处境危殆之际，仍无所畏惧地公然反抗王夫人所布置的对大观园的抄检（见下文）；芳官等在被王夫人逐出大观园、把她们交给各自的干娘后，竟然"寻死觅活，只要铰了头发作尼姑去"，最后终于出家（第七十七回）。总之，在这类关键时刻，她们都不为环境所压服。这与杜少卿的坚持自我的精神当然是相通的；但贾宝玉、晴雯等人经受了杜少卿所没有经受过的严峻考验，因而更为壮烈。

《红楼梦》的显示人性与环境的冲突、人性被压抑的痛苦以及在压抑下的挣扎、反抗，跟以文学革命为开端的新文学的要求人性解放显然是相通的：既然已感到了被压抑的痛苦而且在挣扎与反抗，接下来的自然是解放的要求。

家族结构与礼教对人性的摧残

其次，《红楼梦》在反映人性与环境的冲突时，至少在客观上生动地揭示了家族结构与礼教乃是摧残人性的环境的主要组成部分；这是构成《红楼梦》艺术成就基本方面的主要一翼。

《红楼梦》中的贾府，是一个人与人之间彼此残害的场所，正如贾宝玉的妹妹探春所说："咱们到是一家子亲骨肉呢，一个个不像乌眼鸡？恨不得你吃了我，我吃了你！"（第七十五回）这里指的是主子之间的关系，因为贾府的奴才——其人数远远超过主子——是不在探春所说的"亲骨肉"之内的。但作为主子的"亲骨肉"之间既然如此，非"亲骨肉"的主奴之间、奴才与奴才之间当然更其这样。这种相互残杀的过程，也就是摧残人性的过程。至于贾府内所以会惨酷地相互残杀，一则是家族结构本身所造成，也即是由于家族内的各人的利益的驱动，再则是因为贾府乃"诗礼之家"（第二回），对"礼"极其注重，而"礼"本有压迫乃至残害人的一面，在家族内部的斗争中更成为残害对方的有力工具[①]。

也正因此，在贾府内的摧残人性的环境的主要组成部分就是家族结构与礼教。

贾府中人们相互残杀的事真是不胜枚举[②]，这里仍以贾宝玉为例，对他的个性加以严重摧残的主要有贾政、王夫人和袭人，具体事件如下：

首先是贾政。

贾政平时对他的个性的压抑，在上文中已有简单叙述，现引其最残酷的一次——为蒋玉菡与金钏儿事而毒打宝玉，竟要把他处死——的描写于后：

> 贾政一见（宝玉），眼都红紫，也不暇问他在外流荡优伶、表赠私物，在家荒疏学业、淫辱母婢等语，只喝令："堵起嘴来，着实打死！"小厮们不敢违拗，只得将宝玉按在凳上，举起大板，打了十来下。贾政犹嫌打轻了，一脚踢开掌板的，自己夺过来，咬着牙，恨命盖了三四十下。众门客见打的不祥了，忙上前夺劝，贾政那里肯听！……王夫人一进房来，贾政更如火上浇油一般，那板子越发下去的又狠又快，按宝玉的两个小厮忙松了手走

---

① "礼"在封建社会既是封建等级制度的保证，又是对人的思想与行动的束缚，所谓"别贵贱"、"序尊卑"、"体上下"，"然后民知尊君敬上，而忠顺之行备矣"（《大戴礼记·朝事》）；同时，它又是与"法"结合在一起的，例如，如果子女不孝，父母就可向官府控告，由官府对不孝者处刑——包括死刑。

② 谈蓓芳的《鲁迅〈狂人日记〉的历史渊源》（《复旦学报》（社会科学版）2006年3期）对此有较详细的阐述，可参看。

> 开，宝玉早已动弹不得了。贾政还欲打时，早被王夫人抱住板子。贾政道："罢了，罢了，……我养了这不肖的孽障，已经不孝；教训他一番，又有众人护持。不如趁今日一发勒死了，亦绝将来之患！"说着，便要绳索来勒死。（第三十三回）

在这里，贾政必欲把宝玉置之死地而后快的情状，清晰如画。他之所以如此狠毒，既是为了家族，更是为了他自己的利益。因为宝玉如能为家族争光、荣宗耀祖，自然也就为贾政带来了好处；如今宝玉不仅不能做到这一点，却反而"祸及于我"，所以就把他恨之入骨了。而他所加给宝玉的罪名，则是违反礼教；所谓"在外流荡优伶、表赠私物，在家荒疏学业，淫辱母婢"都是触犯礼教的。至其对宝玉是否确曾"淫辱母婢"不加调查就予毒打甚至要加以"勒死"，则是家族制度所给予他的威权。所以，宝玉的这场灾祸，乃是家族制度和礼教相结合的产物。它不但是对宝玉的肉体的残害，而且是对其个性的严重摧残——要通过暴力来扼杀他的个性。

其次，是王夫人。

贾宝玉的母亲王夫人看来对宝玉很慈爱，在贾政要把宝玉打死时，她苦苦求情。然而为了"爱护宝玉"，她残酷地迫害了好些人，并且在宝玉身边安下了眼线——袭人，这一切实际上是对于宝玉精神上的虐杀。而且这种虐杀是越来越狠毒的：她先是因为金钏儿与宝玉玩闹，就把金钏儿赶了出去，迫使金钏儿投井自杀，以致宝玉"恨不得此时也身亡命殒，跟了金钏儿去"（第三十三回）。在把袭人收为自己的眼线后，她又一举把与宝玉关系密切的晴雯、芳官、四儿全都赶逐了出去，害得芳官出家、晴雯夭亡，贾宝玉受此刺激，痛苦至极，如同上引的哀悼晴雯的《芙蓉女儿诔》所表明的，他已认为只有死亡才是其不堪负荷的痛苦生活唯一的解脱。

然而，王夫人之所以要这样做，其实是为了宝玉。她在听到她的丫头金钏儿与宝玉玩闹时，"照金钏儿脸上就打了个嘴巴子，指着骂道：'下作小娼妇，好好的爷们都叫你教坏了！'"（第三十回）在赶逐晴雯、四儿等人时又说："我的心耳神意时时都在这里，难道我通共一个宝玉就白放心凭你们勾引坏了不成？"[①]（第七十七回）而在宝玉被贾政毒打后，袭人对她说："论理我们二爷也须得老爷教训两顿，若老爷再不管，将来不知做出什么事来呢！"[②]（第三十四

---

① 庚辰本的"难道"句原作"难道我……就白放心……"，后又改"白"为"这么"，笔迹与"白"字不同。按，戚序本也作"白放心"；知其早期抄本原作"白"，"这么"则为后人所改。今不取。

② 庚辰本"论理我们二爷……"句据原抄如此，后又于"论理"上加一"若"字，笔迹与原抄不同，今不取。"我们"二字也被删去，但戚序本也有此二字，当为原抄所有，删除则出于后人，今亦不取。

回）她就大为赞赏说“这话和我的心一样”，并说她所怕的是“若打坏了（宝玉），将来我靠谁呢”。可见她在对宝玉行为的评价上与贾政一样，也认为是违背家族利益、触犯礼教的，因而必须严加管教，换言之，在要扼杀宝玉的个性、把他管得符合礼教这一点上，她与袭人、贾政是完全一样的。只不过她怕宝玉被“打坏”，所以不是以责打宝玉的方式、而是采取把那些与宝玉关系密切的女孩子赶逐出去的办法来达到她的目的。她在这样做时所依仗的也是其在家族结构中的威权，而这对宝玉心灵的伤害则较之贾政的毒打尤为严酷，他在《芙蓉女儿诔》中所表现的痛苦较之在遭贾政毒打后的更为深重。

扼杀宝玉个性的另一个重要人物是袭人。

袭人是服侍宝玉的丫环，并很早就和贾宝玉发生了性的关系。也正因此，他对贾宝玉与林黛玉、史湘云的亲密非常恼怒，曾为此公然与宝玉闹矛盾（第二十一回）。而尤其重要的是，他对宝玉的“任性恣情”、称读书上进者为“禄蠹”、“除‘明明德’外无书”都持反对态度，并要他“不任意任情”（第十九回）。所以，她也是要扼杀宝玉的个性的。然而，她对宝玉的种种劝告，宝玉只是表面上顺着，实际上我行我素。于是她就进而依靠王夫人来达到目的。在王夫人因宝玉被贾政毒打而向她问话时，她在向王夫人说了上引的那些话后，又建议把宝玉迁出大观园（当时宝玉与贾府的几位小姐、林黛玉、薛宝钗都住在园中），说是“如今二爷（指宝玉。——引者）也大了，里头姑娘们也大了，况且林姑娘、宝姑娘又是两姨姑表姐妹①。虽说是姊妹们，到底是男女之分，日夜一处起坐不方便，由不得叫人悬心。……若要叫人说出一个不好字来……二爷一生的声名、品行岂不完了？”王夫人听了后，“如雷轰电掣的一般”（第三十四回）。说得明白一点，如果贾宝玉与林黛玉或薛宝钗有了恋爱关系甚或性关系，他“一生的声名、品行”就“全完了”，这正是极力主张礼教者的话头，也说到了王夫人的心里去，使王夫人大为感激，竟赞为“难为你成全我娘儿两个声名体面”，并说“我就把他交给你了，好歹留心保全了他”（同上）。后来王夫人之赶逐晴雯、四儿、芳官实是她在捣鬼，这连宝玉也意识到了②。她之这样做，在

---

① “姑表”，庚辰本原误作“娘表”（后又点去“娘”字，当是后人所删），据戚序本改。

② 第七十七回对此是这样写的：“宝玉道：‘怎么人人的不是太太都知道，单不挑出你合麝月、秋纹来？’袭人听了这话，心一动，低头半日，无可回答。因便笑道：‘正是呢，若论我们，也有顽笑不留心的孟浪去处，怎么太太竟忘了，想是还有别事，等完了再发放我们也未可知。’宝玉笑道：‘你是头一个出了名的至善至贤之人，他两个又是陶冶教育的（“是”下疑脱“你”字。——引者），焉能还有孟浪之处。……只是晴雯，也是合你一样从小过来的，虽然他生的比人强些，也没什么要紧。就只他的情性爽利，口角锋芒些，究竟也不曾得罪你们。想是他过于生得好了，反被这好所误。’说毕复又哭起来。袭人细揣此语，好似宝玉有疑他们之意……”（庚辰本此段颇有衍文及误字，以上据戚序本引）

实质上因是为了自己的利益和地位，但她用来打动王夫人的却是礼教，其所仗持的则是王夫人由于家族制度而具有的威权。

因此，贾宝玉与环境的冲突，主要就体现为他与贾政、王夫人、袭人的冲突，而这归根到底是家族结构、礼教与人的个性的冲突。

个性的丰富复杂

第三，《红楼梦》对压抑人性的环境的深刻揭示是与其对个性本身的丰富性、复杂性的无所讳饰的描写相结合的。这是构成《红楼梦》艺术成就基本方面的另一主翼。这个基本方面及其两翼的统一意味着写实主义成分在中国文学发展过程中的进一步增长。

如上所述，《儒林外史》中已有较显著的写实主义成分，但比较起来，《红楼梦》又有了进一步的发展。限于篇幅，这里只举一个例子：《儒林外史》里的杜少卿是以作者吴敬梓为原型的，《红楼梦》里的贾宝玉是以作者曹雪芹为原型的，但贾宝玉的性格要比杜少卿丰富得多。杜少卿慷慨、豪迈，虽然愤世嫉俗，有时甚至显得有点傻乎乎，不必要地将大把银子周济别人，以致家业败落，但他自己却洁身自好，律己甚严；这跟贾宝玉的生活态度很不一样。也正因此，他的性格较为单一。而在实际上，吴敬梓的家产败落与他的流连妓院等生活有关，如同胡适所说："吴敬梓的财产是他在秦淮河上嫖掉了的。"(《吴敬梓年谱》)换言之，吴敬梓在将原型发展为作品中的人物杜少卿时，把他认为不光彩或不重要而其实很能显示人物性格复杂性的部分删掉了。曹雪芹却相反，正如鲁迅论《红楼梦》所说："其要点在敢于如实描写，并不讳饰……所以其中所叙的人物，都是真的人物。"也正因此，贾宝玉的性格就远较杜少卿丰富、复杂。其思想固然远比杜少卿敏锐、深刻与大胆，其感情世界的博大、细腻而多彩也与杜少卿迥异其趣。也许其中有太多的杂质，但也正因此而成其浑厚。

这种个性的丰富与复杂，在《红楼梦》的一系列人物——不仅像林黛玉、薛宝钗、王熙凤之类的主要人物，而且也包括平儿、袭人、晴雯等次要人物——身上都体现出来。这里以晴雯为例。

《红楼梦》之于晴雯，先写其因跌断扇子骨而引发与宝玉、袭人的争吵，显示其维护个人尊严的坚毅、天真(第三十一回)；再通过其病中为宝玉补雀金裘而描摹其深情智慧与顽强(第五十二回)；然后以其在王善保家的奉王夫人之命抄检大观园时的反抗行为，突现出她的勇敢无畏：在抄检之前，王夫人已对她严厉斥责，意味着凶多吉少，但在抄检时，她仍"挽着头发闯进来，'豁'一声将箱子掀开，两手端着，底子朝天，往地下尽情一倒，将所有之物尽都倒出。王善保家的也觉没趣"(第七十四回)。最后是她在重病中被王夫人赶逐出去，住

在其姑舅哥哥家中，宝玉去看她时她的表现：

……（宝玉）一面想，一面流泪问道："你有什么说的？趁着没人告诉我。"晴雯呜咽道："有什么可说的，不过挨一刻是一刻，挨一日是一日！我也知横竖不过三五日的光景就好回去了。只是一件，我死了也不趁心的：我虽生的比别人略好些，并没有私情密意勾引你怎么样，如何一口死咬定了我是个狐狸精！我太不服！今日既已耽了虚名，而且就要死了，不是我说一句后悔的话，早知如此，当日也另有个道理。不料痴心傻意，只说大家横竖是在一处，不想平空生出这一节话来，有冤无处诉！"说毕又哭。……晴雯拭泪，就伸手取了剪刀，将左指上两根葱管一般的指甲齐根铰下，又伸手向被内将贴身穿着的一件旧红绫袄脱下，连指甲都与宝玉，道："这个你收了，以后就如见我的一般。快把你穿的袄儿脱下来我穿，我将来在棺材内独自躺着，也就像还在怡红院的一样了。论理不该如此，只是耽了虚名，我可也是无可如何了！"宝玉听说，忙宽衣换上，藏了指甲。晴雯又哭："回去他们看见了要问，不必撒谎，就说是我的。既耽了虚名，索性如此，也不过是这样……"（第七十七回）

在这里，晴雯对宝玉的生死不渝的热爱和即使死了也要反抗到底的刚烈表露无遗，同时也引起读者的强烈感动。

假如说以上的四段充分显示了晴雯的美好，那么，作品中的晴雯还有另一面在。这里再介绍两段：

第一段是宝玉房里的小丫头红玉，因被王熙凤差遣去做事，回来碰到了晴雯等人。"晴雯一见了红玉，便说道：'你只是疯跑罢！院子里花儿也不浇、雀儿也不喂、茶炉子也不炖，就只在外边逛！'"及至红玉说明雀儿已喂、花今天不用浇、炖茶炉不是她该班，而且她也不是在外边逛，是王熙凤"使唤我说话去东西的"，晴雯仍然不依不饶，"冷笑道：'怪道呢！原来爬上高枝儿去了，把我们不放在眼里，不知说了一句话半句话，名儿姓儿知道了不曾呢？就把他兴的这样！这一遭半遭儿的美不得什么，过了后儿，还的听呵。有本事从今儿出了这园子，长长远远的在高枝而上，才美得。'一面说着，去了。这里红玉听说，不便分争，只得忍着气来找凤姐儿……"（第二十七回）

第二段是宝玉房里的小丫头坠儿，偷了别人的镯子。晴雯其时正在生病，知道后就要叫坠儿来，被宝玉劝住了。过了两日，病仍然不好，晴雯先是"急的乱骂大夫说：'只会骗人的钱，一剂好药也不给人吃。'……又骂小丫头子们：'那里钻沙去了？瞅我病了，都大胆子走了，明儿我好了，一个个的才揭你们的皮呢！'唬的小丫头子篆儿忙进来问：'姑娘作什么？'晴雯道：'别人都死绝了，

就剩了你不成?'说着只见坠儿也蹭了进来[①]。晴雯道:'你瞧瞧这小蹄子,不问他还不来呢!这里又放月钱了,又散果子了,你该跑在头里了!你往前些,我不是老虎,吃了你?'坠儿只得前凑。晴雯便冷不防欠身,一把将他的手抓住,向枕边取了一丈青,向他手上乱戳,口内骂道:'要这爪子作什么?拈不得针、拿不动线!只会偷嘴吃,眼皮子又浅,爪子又轻,打嘴现世的,不如戳烂了!'坠儿疼的乱哭乱喊。麝月忙拉开坠儿,按晴雯睡下……晴雯便命人叫宋嬷嬷进来,说道:'宝二爷才告诉了我,叫我告诉你们,坠儿狠懒,宝二爷当面使他,他拨嘴儿不动,连袭人使他,他背后骂他。今儿务必打发他出去,明儿宝二爷亲自回太太就是了。'"(第五十二回)

在这两段里,我们清楚看到了与上面所介绍过的晴雯显然相异的一面:对小丫头的欺凌、偏狭甚至残酷。在第一段中,她先是不分青红皂白地对红玉加以责骂,及至发觉红玉实在并无可以责骂之处,却仍然说了一大通尖酸刻薄的话以发泄怨气。在第二段里,由于自己生病而心情不好,就痛骂小丫头,甚至说"一个个的才揭你们的皮";则其平日对小丫头的态度可想而知。至于拿一丈青向坠儿的手上乱戳,还骂着说"要这爪子作什么?……不如戳烂了",那更流于凶狠了——尽管坠儿不应偷东西,但晴雯又有什么权利去折磨坠儿呢?坠儿已"疼的乱哭乱喊",她却仍然无动于中!因而也许可以这样说:晴雯自己有强烈的自尊心,但她却并不把地位比她低的人的尊严当一回事;她自己对贾府的等级制度并不驯顺,甚至无视王夫人的权威,但她又心安理得地依据这种等级制度凌驾于小丫头们之上。这里固然体现了晴雯性格中的矛盾,但又有其内在的统一性,并不是支离破碎的糅合,而是显示了晴雯个性的丰富与复杂。

像这样的丰富、复杂的个性,在《红楼梦》以前的作品中尚未出现过,在《红楼梦》里却是相当普遍的存在。

《红楼梦》的人物描写中还有一点值得注意的,是其已经接触到了人物的潜意识。这集中体现在第五回中。该回写贾宝玉梦游太虚幻境,与一位"鲜艳妩媚,有似乎宝钗,风流袅娜,则又如黛玉"的"乳名兼美、字可卿"的青年女子成婚,而可卿则是宝玉侄媳秦氏的小名。尽管作者在这个梦境中加入了若干神秘的成分(如预示休咎等),但其实是暗示这个青年女子乃是黛玉、宝钗、秦可卿的综合,也即暗示了宝玉对这三个女子的爱慕。后来秦可卿病重,自知不起,向王熙凤说些"我自想着未必熬的过年去呢"一类的话,宝玉听了,"如万箭攒心,那眼泪不知不觉就流下来了"(第十一回)。及至得到可卿死去的消息,宝玉"只觉心中似戳了一刀的不忍,哇的一声,直奔出一口血来"(第十三回)。

---

① "蹭",庚辰本原作"赠",据戚序本改。

更可见宝玉确对秦可卿有一种特殊的感情。不过，在当时的伦常的束缚下，处在少年时期的宝玉当不致对侄媳妇有非分之想；所以，秦可卿如果以某种形式进入了他的梦境，那也不过是潜意识的作用罢了（自然，曹雪芹不会懂弗洛伊德的学说，但《红楼梦》所写的宝玉的情况，有许多出于曹雪芹的经历；他自己在以前作过类似的梦却是可能的）。文学作品之能涉及潜意识，当然更是心理描写上的一种进步，也使作品中的个性更其丰富与复杂。到了二十世纪的二十年代，向培良在短篇小说《飘渺的梦》里以梦境写一个少年在潜意识中对其嫂子的爱慕，可说是曹雪芹此种写梦的传统的继续，虽然向培良也许并不是受曹雪芹《红楼梦》的影响，但也可见通过梦来表现人的潜意识在我国古代文学中也不是无迹可寻的。

《红楼梦》在人物描写上的上述成就，是写实主义成分在我国小说史上获得长足进展的主要组成部分之一。

白话运用纯熟自如，长篇结构渐趋完密

第四，《红楼梦》在写个人、环境及二者的冲突中的卓越的成绩，与其白话运用的纯熟自如、小说结构的臻于完密是不可分割的；没有后两点，其成绩就不可能如此卓越。这是《红楼梦》艺术成熟的又一个主要方面。

首先是关于白话的熟练运用。《儒林外史》在白话的运用上所取得的重大成就已如上述，《红楼梦》较它又迈进了一大步。不但《儒林外史》中偶或掺杂的文言句式和文言式的表述已经基本消失，而且叙述简洁、明快，人物对话生动而又具有个性，实可谓语言艺术的经典之作。试以五十二回“晴雯病补雀金裘”一段为例。那段说的是：宝玉因要去祝贺舅父的生日，贾母给了他一件雀金呢的氅衣，“是哦啰斯国拿孔雀毛拈了线织的”，不料宝玉穿上的第一天就在“后襟子上烧了一块”，当夜拿出去织补，却无人敢揽这个活。宝玉房中的晴雯倒是会补，却又病得不轻。但最后她还是不顾病体沉重，补好了它：

> ……麝月道：“这怎么样呢？明儿不穿也罢了！”宝玉道：“明儿是正日子，老太太、太太说了还叫穿这个去呢，偏头一日烧了，岂不扫兴！”晴雯听了半日，忍不住翻身说道：“拿来我瞧瞧罢！没这个福气穿就罢了，这会子又着急！”宝玉笑道：“这话到说的是。”说着便递与晴雯，又移过灯来细看了一会。晴雯道：“这是孔雀金线织的，如今咱们也拿孔雀金线，就像界线似的界密了，只怕还可混得过去。”麝月笑道：“孔雀线现成的。但这里除了你，还有谁会界线？”晴雯道：“说不得我挣命罢了！”宝玉笑道：“这如何使得！才好了些，如何做得活！”晴雯道：“不用你蝎蝎螫螫的，我自知道。”一面说一面坐起来，挽了一挽头发，披了衣裳。只觉头重身轻、满眼金星

> 乱迸,实实掌不住;若不做,又怕宝玉着急,少不得恨命咬牙捱着。命麝月帮着拈线。晴雯先拿了一根比一比,笑道:"这虽不狠像,若补上也不狠显。"宝玉道:"这就狠好。那里又找哦啰斯国的裁缝去?"晴雯先将里子拆开,用茶杯口大的一个竹弓钉牢在背面,再将破口四边用金刀刮的散松松的,然后把针纫了两条,分出经纬,亦如界线之法,先界出地子,后依本衣之纹来回织补。补两针又看看,织补两针又端详端详。无奈头晕眼黑,气喘神虚,补不上三五针,伏在枕上歇一会。宝玉在傍,一时又问:"吃些滚水不吃?"一时又命:"歇一歇!"一时又拿一件灰鼠斗篷替他披在背上;一时又命:"拿个拐枕与他靠着!"急的晴雯央道:"小祖宗,你只管睡罢!再熬上半夜,明儿把眼睛抠搂了怎么处?"宝玉见他着急,只得胡乱睡下,仍睡不着。一时只听自鸣钟已敲了四下,刚刚补完。又用小牙刷慢慢的剔出茸毛来。麝月道:"这就狠好!若不留心,再看不出的。"宝玉忙要了瞧瞧,说道:"真真一样了!"晴雯已嗽了几阵,好容易补完了,说了一声:"补虽补了,到底不像。我也再不能了!""嗳哟"了一声,便身不由主倒下。

在这一大段文字中,除了"界线之法"、"本衣之纹"和"又命"还剩有书面语的痕迹外,其余几乎全是以北京话为基础的口语。不但交代过程简捷而又具体、细致,人物的对话更是肖其声口;尤其是晴雯所说,不但显示了她对宝玉的深厚感情,而且个性鲜明。就白话文的运用来说,这样的文字不但在我国古代白话小说中具有经典性,对后来的新文学也是宝贵的启示。

再说结构。

《红楼梦》具有贯通全书的中心人物——贾宝玉,并按照与这一中心人物(包括其感情、命运等等)的关系的深浅而构成有机的人物系列。举例言之,尤二姐、尤三姐似乎是与宝玉没有多大关系的人,然而她们的先后去世竟给予宝玉重大的精神打击,第七十回写道:"争奈宝玉因冷遁了柳湘莲,剑刎了尤小妹,金逝了尤二姐,气病了柳五儿,连连接接,闲愁胡恨,一重不了一重添,弄得情色若痴,语言常乱,似染怔忡之疾。"根据脂砚斋的评语,曹雪芹最后是写了贾宝玉的出家的;那么,尤氏姐妹的夭逝应该也是其出家的重要原因之一吧。他既在现实生活中看到了这么多的痛苦和丑恶,并受到了深重的刺激,对红尘的留恋自然是越来越淡薄了。所以,连尤氏姐妹都是环绕着中心人物的人物系列中的有机组成部分,而不是游离的存在。

也正因此,《红楼梦》的结构是围绕着中心人物的成长及其命运的逐步显示而展开的。在这过程中,又不断地展现与其相关人物的经历、命运及其对中心人物的影响。例如晴雯。她的死对宝玉影响深巨,使他进一步感受到了生活只是痛苦而沉重的负担;但她在作品中并不是用来对中心人物施加影响的

道具，而是一个血肉丰满的、独立的人物（尤氏姐妹同样如此）。作品通过前述的四个阶段——从她为扇子问题而与宝玉吵嘴直到临终前与宝玉诀别——及其对红玉、坠儿的态度，展现其性格与命运、个性的丰富与复杂。所以，《红楼梦》是在逐步展现中心人物的性格、命运的过程中，不断地显示其相关人物的性格、命运及其与中心人物的关系，当然同时也显示了他们之间的相互关系（例如晴雯与袭人的关系）。与此无关的则概于删芟。作品的结构也即由此而形成，它已臻于完整与严密。

在《红楼梦》以前，中国文学史上从来没有结构如此完整而严密的长篇小说。《水浒》、《儒林外史》固然没有贯通全书的中心人物，因而更不可能存在以此为中心的作为有机组成的人物系列，主观井然而又彼此渗透地来展现人物的性格与命运；《西游记》虽有贯通全书的中心人物，但并不是以人物性格、命运的逐步深化来形成全书的结构的，仅仅以中心人物的众多降妖伏魔的故事来组织全书，因而结构单调；《金瓶梅》虽也有中心人物，但未能贯通全书，不少事件是在西门庆死后发生的，而且作品中插入不少赘笔（如在写到宝卷及"说因果，唱佛曲儿"时，每每把宝卷、佛曲等内容一一记录下来），导致结构的冗杂。所以就长篇小说的结构来说，《红楼梦》实在代表了我国古代文学的最高水平。

三、《红楼梦》前八十回在中国文学史上的地位

《红楼梦》的上述艺术成就，使它成为我国文学古今演变的过程中的里程碑式的作品。

在中国古代文学的领域里，就写实主义成分的进展、白话运用的纯熟自如、结构的完整、严密而言，《红楼梦》都达到了登峰造极的地步，并都可以成为新文学的重要遗产；甚至像以梦的形式来写人的潜意识这样的手法，既为新文学所常用[①]，在《红楼梦》中也已有其先声。同时作品所反映的个人与环境的剧烈冲突、个性惨遭扼杀的痛苦、家族制度与礼教对人性的摧残，则又都与新文学所含蕴的现代性相通。连巴金《家》里的少爷觉慧与丫头鸣凤的恋爱的被毁灭，也容易使人联想起宝玉与丫头晴雯的爱情悲剧，尽管晴雯远比鸣凤泼辣。当然，这绝不意味着巴金对《红楼梦》的模仿或其曾受《红楼梦》的影响，但却足以说明《红楼梦》的上述一切都是通向未来的。

---

① 新文学中使用此种手法的颇多，从鲁迅的《兄弟》直到叶灵凤的《姊嫁之夜》；上文之举《缥渺的梦》为例，是因其所写的潜意识的内容与《红楼梦》的类似。

第三节　《红楼梦》的后四十回与其他小说

在一百二十回本出现以前，八十回本的《红楼梦》一直以抄本形式流传。现在所见的一百二十回本以乾隆五十六年(1791)排印本为最早，次年又经改订而重新排印。该书卷首程伟元序，谓《红楼梦》"原本一百二十卷"，而当时一般人收藏的"只八十卷，殊非全本"，经他"竭力搜罗"，始陆续得到了后四十卷的全部，"乃同友人细加厘剔，截长补短，抄成全部，复为镌板，以公同好。《石头记》全书至是始告成矣"。可知主持全书印行工作的为程伟元。故世称乾隆五十六年印行的本子为程甲本，第二年的改本为程乙本。

该书又有高鹗的序和引言，说明此书是他同程伟元共同整理的。但俞樾《小浮梅闲话》曾据张问陶《船山诗草》中《赠高兰墅鹗同年》诗"艳情人自说《红楼》"句原注"传奇《红楼梦》八十回以后俱兰墅所补"之语，说《红楼梦》八十回以后的四十回均为高鹗续写。其后胡适又经考证而证实了俞樾的这种看法。虽也有人对胡适的结论提出不同意见①，但尚无法加以推翻。而且高鹗自号红楼外史，《说文・史部》："史，记事者也。"是他自己本就承认为"红楼"故事的记叙者。其称为"外史"，当是标明他所记叙的并非原来的"红楼"故事，而是原来的"红楼"以外的故事。

一、高鹗的《红楼梦》后四十回

高鹗(1763—1815)，字兰墅，别号红楼外史，内务府镶黄旗汉军，辽东铁岭(今属辽宁省)人。乾隆五十三年举人，六十年进士。曾任刑科给事中等职。有《兰墅文存》等书。续写《红楼梦》后四十回时，尚未成进士，故其所作序中引述程伟元对他说的话，有"子闲且惫矣"云云。

《红楼梦》后四十回主要是宣布了贾府和书中主要人物的结局，使全书不再成为未完之稿。同时，在程甲本和程乙本中还对前八十回的文字作了不少修改，想来也与他有关。

《红楼梦》八十回本第五回的《红楼梦》曲词及《金陵十二钗》册子的判词

① 不同意见大致有三种：(一)说后四十回也为曹雪芹所作；(二)说后四十回为程伟元与高鹗共作；(三)说后四十回是程、高以外的另一人所作，在程伟元印一百二十回本以前即已存在，此稿后为程伟元所得，故由程氏印行。

中，本已对贾府及主要人物的结局有所暗示，脂砚斋评语中也有好些处提到，知贾府在最后是“落了片白茫茫大地真干净”（第五回《红楼梦》曲第十四支），书中主要人物的结局都很悲惨，贾宝玉则出了家。高鹗续书跟曹雪芹原来的安排有相合的，但相异的更多。

其相合而且写得很好的，是林黛玉的结局。贾母最后选择薛宝钗做宝玉的妻子，并且骗宝玉说是让他跟林黛玉结婚，于是宝玉被骗与薛宝钗拜堂。黛玉不知宝玉是被骗，遂悲愤而死。其写黛玉的结局悲惨而壮烈，王国维《红楼梦评论》曾将黛玉与宝玉最后相见的一段赞为全书一百二十回中“最壮美者之一例”。现引王国维所称赞的此段于后：

> 那黛玉听着傻大姐说宝玉娶宝钗的话，此时心里竟是油儿酱儿糖儿醋儿倒在一处的一般，甜苦酸咸竟说不上什么味儿来了……自己转身要回潇湘馆去，那身子竟有千百斤重的，两只脚却像踏着棉花一般早已软了，只得一步一步慢慢的走将下来，走了半天，还没到沁芳桥畔，脚下愈加软了，走的慢，且又迷迷痴痴，信着脚从那边绕过来，更添了两箭地路。这时刚到沁芳桥畔，却又不知不觉的顺着隄往向里走起来。紫鹃取了绢子来，却不见黛玉，正在那里看时，只见黛玉颜色雪白，身子恍恍荡荡的，眼睛也直直的，在那里东转西转……只得赶过来，轻轻的问道：“姑娘怎么又回去？是要往那里去？”黛玉也只模糊听见，随口答道：“我问问宝玉去……”紫鹃只得搀他进去。那黛玉却又奇怪了，这时不似先前那样软了，也不用紫鹃打帘子，自己掀起帘子进来……见宝玉在那里坐着，也不起来让坐，只瞧着嘻嘻的呆笑，黛玉自己坐下，却也瞧着宝玉笑。两个也不问好，也不说话，也无推让，只管对着脸呆笑起来。忽然听着黛玉说道：“宝玉，你为什么病了？”宝玉笑道：“我为林姑娘病了。”袭人、紫鹃两个吓得面目改色，连忙用言语来岔。两个却又不答言，仍旧呆笑起来……紫鹃搀起黛玉，那黛玉也就站起来，瞧着宝玉只管笑，只管点头儿。紫鹃又催道：“姑娘回家去歇歇罢。”黛玉道：“可不是，我这就是回去的时候儿了。”说着便回身笑着出来了，仍旧不用丫头们搀扶，自己却走得比往常飞快。（第九十六回）

王国维在引用了此段后又说：“如此之文，此书中随处有之。其动吾人之感情何如，凡稍有审美的嗜好者无人不经验之也。”①

至于后四十回的其余部分，则均不及此段远甚。就贾府的结局说，虽也遭

① 见《王国维遗书》第五册《红楼梦研究》第三章《红楼梦之美学上之价值》。

到了抄家等变故，宝玉也出了家，但终于家业复振，宝玉在出家之前与贾兰一起考中了举人，而且其时宝钗已经怀孕，据书中交代，他的儿子将来也要飞黄腾达。所以鲁迅评高鹗之补后四十回说：其时“未成进士，‘闲且惫矣’，故于雪芹萧条之感，偶或相通。然心志未灰，则与所谓‘暮年之人，贫病交攻，渐渐的露出那下世光景来’（戚本第一回）者又绝异。是以续书虽亦悲凉，而贾氏终于‘兰桂齐芳’，家业复起，殊不类茫茫白地，真成干净者矣”①。

二、乾隆时期的其他小说

高鹗所补《红楼梦》虽有不少缺陷，但宝、黛终于不能结婚，黛玉更青年夭折，所以使不少人深感不满，并在一百二十回本的基础上再予续补，使宝玉终于和黛玉团圆。这倒从另一方面显示了高鹗后四十回的高明之处。此等续书之出于乾隆及嘉庆间的，有逍遥子《后红楼梦》、秦子忱《续红楼梦》、海圃主人《续红楼梦》、红香阁小和山樵南阳氏《红楼复梦》、归锄子《红楼梦补》等。

乾隆时期所出现的小说尚有李百川《绿野仙踪》一百回（后又删改为八十回）、夏敬渠（1705—1787）《野叟曝言》一百五十四回（一本存一百四十八回；此书虽作于乾隆时，但至光绪时始印行）；李绿园（1707—1790）《歧路灯》一百零八回，成书于乾隆四十二年，一直以抄本流传，至一九二四年才有石印本行世。

以上三种小说大抵皆以“劝善惩恶”为旨，艺术上颇为平庸。《野叟曝言》更宣扬理学，以才学自卫，鲁迅谓其“意既夸诞，文复无味，殊不足以称艺文，但欲知当时所谓‘理学家’之心理，则于中颇可考见”②。

第四节 陈端生的弹词《再生缘》

在曹雪芹《红楼梦》诞生稍后，清代文坛上出现的另一部虚构性叙事名作，是杭州才女陈端生写的弹词《再生缘》。

陈端生（1751—1796?）出生于一个对女性较有平等观念的官宦世家，其父陈玉敦曾在北京、山东、云南等数地就职，端生皆得随侍，因而阅历较当时一般闺秀要广。后婚于范氏，以范氏被牵连入一科场舞弊案，发配伊犁，后半生生

① 见《鲁迅全集》第九卷《中国小说史略》第二十四篇《清之人情小说》。

② 见《鲁迅全集》第九卷《中国小说史略》第二十五篇《清之以小说见才学者》。

活颇为艰辛。嘉庆初，范氏遇赦归，而端生未等到家人团聚，即因病辞世。

《再生缘》全书二十卷八十回，其中前十七卷共六十八回为陈端生所撰，余下三卷共十二回乃同时另一女作家梁德绳在陈端生殁后所续。书以当时江南流行的七字句诗为主的长篇弹词为体，叙写了一个发生在元代，初起于边陲云南、终结于首都北京的离奇故事。其中主人公孟丽君乃当时名臣孟士元之女，因貌美才高而为同是名门的皇甫、刘氏两家所争聘。孟家无奈而用射箭比赛决两公子皇甫少华、刘奎璧与丽君的姻缘，结果皇甫胜出。不料刘奎璧心怀不满，动用父权连设阴谋迫害皇甫一家，并逼婚孟氏，致孟丽君女扮男妆出逃他乡。后孟丽君改名郦君玉赴试，连中三元，官至丞相，且入大学士梁某家为赘婿，因得为被害的皇甫一门昭雪冤案，且揭刘家之恶于朝廷。而当皇甫及孟家欲其还复女性身份，与少华重行花烛之礼时，她却以假乱真，数度严辞。最后因元帝发觉其女扮男妆之秘而欲纳为妃子，才不得已与家人团圆。

全书篇幅宏大，结构复杂，人物众多，头绪纷繁，而据考，陈端生初撰其书在乾隆三十三年(1768)，时年仅十八，到三十五年(1770)二十岁时已完成前十六卷；后因人事牵累，迟至乾隆四十九年(1784)才又写了第十七卷；再后即辍笔，或已有初稿而散佚①。

由于梁德绳后续的三卷在思想境界、文辞造诣等诸多方面都不能与陈端生前作相比，其提供的基本情节，也只是给读者一个可以预想的较平庸的大团圆结局，因此考察《再生缘》一书的文学史意义，可以不考虑梁氏所续三卷，而专注于陈端生所撰的前十七卷——并且由于那样一种考察的基础是一个未完成的文本，因而提供给我们以不少想像的余地与推测的便利。

这其间首先应当提到的，自然是一些前辈学者已经指出的《再生缘》的超越以往才子佳人小说的思想价值。陈寅恪先生《论再生缘》一文中，曾特意举孟丽君抗旨、以权臣之地位面斥父母、使丈夫在自己跟前跪拜等例，指出"端生心中于吾国当日奉为金科玉律之君父夫三纲，皆欲藉此等描写以摧破之也"，并谓"端生此等自由及自尊即独立之思想，在当日及其后百余年间，俱足惊世骇俗"②。如果考虑到孟丽君的这种种惊世骇俗之举，是出现在陈端生为她设计的一个从无史实依据的女性连中三元、位至人臣之极的空想背景下的，则《再生缘》的这种思想意义，同时也可以说是陈端生文学想像力甚为丰富的成果。

---

① 参见陈寅恪先生《论再生缘》，收入《寒柳堂集》，上海古籍出版社 1980 年版。

② 郭沫若《〈再生缘〉前十七卷和它的作者陈端生》(最初发表于 1961 年 5 月 4 日《光明日报》)一文亦有类似的看法。

其次可以一说的，是《再生缘》整体构思上显现的颇为强烈的女权主义意识。与上述思想价值相关联，陈端生在结构全书时，从人物到情节都表现出极为明显的“重女轻男”态势；尽管书中人物数量的男女之比可能还是男性占上风，但从人物及其行事的重要程度看，则女性绝对超过男性：孟丽君的重要性自不必说，像皇甫氏的长女皇甫长华，在开卷之初就被描写成一位“兰襟蕙质超尘俗，足智多谋果不凡”的奇女子，证据是：“总督若逢难办事，便教长华决疑难。从其件件行将去，四野人声动地欢。”（《再生缘》第二回）后其父征朝鲜被俘，且被奸臣诬陷为叛国，她随弟少华出征彼邦，关键时候完全是凭借了个人的诚心、法力与武功，先破敌方军师神武真人的迷雾阵，继率孝女兵把番军杀得个人仰马翻，为战争的最后胜利奠定了基础。又如那位因父亲与皇甫氏同被俘于朝鲜，而不得已女扮男妆、更改名字、落草为寇的卫勇娥，其前半生占山为王、不将元朝放在眼里的勇气与魄力，使书中的许多男性黯然失色。而她用立定之法生擒第一号反面人物刘奎璧，又是推动全书情节由逆转顺的一个重要关键点。再如作为反方刘家唯一具有正面形象的刘燕玉，虽非沙场上的巾帼英雄，而对于已与之私订终身的皇甫少华一往情深，甘愿遁入尼姑庵为奴，亦不愿另嫁贵人；在刘家倾覆之后，又以非凡的勇气，赴京营救父母，撇开这其中的道德是非不谈，其性格的刚烈坚毅，足给人以极为深刻的印象。相比之下，那些个别或片时地看来仍有光彩的男性形象，就显得孱弱了：皇甫少华显不及其姐长华；大有仙风道骨的熊浩，似亦略逊后来成为其妻的卫勇娥；至于刘家姐弟，则刘奎璧与刘燕玉可以说是相差十万八千里。《再生缘》的这种“重女轻男”格局，从根本上说，是女性作家以文学的方式，对当时的男权社会作一种自慰式的抗争，其中的神话色彩显而易见①。

然而在今天看来，《再生缘》更值得玩味的地方，是陈端生创造孟丽君这一奇女子时所设定的人物命运路径，及其最后试图回返时的道德困境。孟丽君的女扮男妆，是《再生缘》全书的一个重要关节。通过孟丽君的女扮男妆，陈端生无疑是痛痛快快地让自己进行了一次无阻碍地侵入男权社会的纸上神游。但是，令人感到十分无奈的是，这次神游从一开始就是依照男性的权力话语来安排的，陈端生显然无法想像，除了像男人们梦想的那样金榜题名、位及丞相、除害扶良，她还能让她的孟丽君过怎样风光的日子。所以当前十七卷的后半部按通常逻辑将回到开头的皇甫氏与孟氏的姻缘重续时，孟丽君（其实也就是陈端生）迟疑了。这种迟疑在我们看来，其实是陈端生不能解决她本身的两个思想矛盾所致：一方面，在《再生缘》的开场部分，皇甫少华与孟丽君的婚姻，

① 事实上书中的这些杰出女性，都被塑造成带有某种天赋的神性。

本来就不是建立在一种互相了解的感情基础上，而是通过一场十分荒唐的"射柳夺袍"比赛所决定的，尽管作者为皇甫少华说了一大堆好话，孟丽君则在相当长的时间里，连自己丈夫的半点影子未见过。这样，当时移世改，一场被人为阻碍了的婚姻终可以恢复时，驱使孟丽君还复女儿装的，只有那"一女不嫁二夫"的迂腐教条了。孟丽君在女扮男妆情形下所取得的节节胜利，都是与当时的不少为女性制定的教条相违背的，如果她个人的命运还是要回到那一套教条系统之中，则从陈端生一面而言，实是一种深刻的自我讽刺。另一方面，当陈端生为孟丽君设计完成一套标准的男性外衣之后，以"郦君玉"之名行世的孟氏，自亦为一套符合男性官宦行事法则的教条所制约，这就是她后来在孟家为生母诊病、不得已相认时道出的几条不能还复女儿身份的苦衷："他"作为人臣对于君王的责任，作为赘婿对于岳家的责任，作为人"子"对于已受封的继父母的责任，还有"老师如何嫁门生"的面子问题（因为皇甫少华是"他"亲试取中的武状元）。无论从前一方面说还是从后一方面讲，孟丽君（郦君玉）都步入了一个因为尊奉的教条相互冲突而造成的两难的困境中。这一困境自然也是作者陈端生难以解决的，因此，当故事情节早在第十卷之前就可以完成通常的团圆结局时，《再生缘》依旧波澜迭起，而所有的波澜，都集中在孟丽君不肯承认自身为女性这一点上。致使当时已经读到抄本《再生缘》的不少读者，都劝作者早日完结此书，"为他既作氤氲使，莫学天公故作难"（第六十五回），不要再让孟丽君为难了。但这些盼望看到大团圆结局的读者哪里知道，陈端生很可能是难以为孟丽君作出合乎道德的抉择，才如此辛苦地让"郦君玉"一次又一次地做出惊世骇俗之举呢！

也许纯粹从文本的艺术造诣的角度看，《再生缘》跟比它稍前的《红楼梦》无法相提并论；但从内在精神上讲，它与《红楼梦》却不无相通之处：其中都出现了对于传统礼教的诘难与反拨，都有一种通过男女两性的比较对照凸现女性价值的明显意图。但《再生缘》之未能达到《红楼梦》那样高的整体水准，实还有另一方面的缘由，那就是它是在用传统的价值标准反抗传统，结果不知不觉地使自己陷进了一种道德困境之中。《再生缘》的这种特殊的叙事方式及其所遭遇的困境，从文学史上看有其典型的意义，它预示了乾隆以后的文学，将出现种种新的令作者亦难以把握的变异。

第二章　袁枚及其同调与异趋

——乾隆中叶至嘉庆时期的诗文

袁枚少年和青年时期，诗文在桐城派和沈德潜“诗教”说的影响下，陷于萧条之中。到了袁枚中年时期，文名渐盛，至乾隆二十五年或稍前，他写信给沈德潜，公然向其“诗教”说挑战，此即《答沈大宗伯论诗书》。以后他逐渐成为文坛领袖，倡导“性灵”、批判宋儒理学，诗文创作遂重又兴旺起来。黄景仁、张问陶、舒位、彭兆荪、沈复，在诗文的自抒心声上均可视为袁枚的后继者，与龚自珍及新文学也均有其相通之处。

在这时期的诗文作家与袁枚取向不同者，前有姚鼐、翁方纲，后有以张惠言为枢纽的常州词派与阳湖文派。至于在当时与袁枚并称为“三大家”的蒋士铨和赵翼则情况较为复杂，赵翼于诗主张求新、求变，这是与袁枚相通的，但其创作却未见新变的特色，蒋士铨后期的诗却已近于翁方纲所谓“人伦日用”一途了。

第一节　袁　　枚

袁枚与《红楼梦》作者曹雪芹有颇多的共同点：他们年辈相仿，文学观相近；生活经历虽相反——曹氏由贵族公子沦为落魄文士，袁枚则从贫家子弟变成文坛名流——但都在后半生达到了文学创作的巅峰状态；各具个性的创作实绩，使他们同时成为乾隆后期文坛上从不同的方向彰显反理学的重情文学的代表人物。不同的是曹雪芹的文学成就，集中体现在小说撰著方面；而袁枚的创造性贡献，涉及文学理论、诗文创作等诸多领域。

一、袁枚的生平、思想和诗论

袁枚(1716—1798)，字子才，号简斋，别号随园老人，钱塘(今浙江杭州)

人。早年家境穷困，而嗜书如命。乾隆元年(1736)赴广西探亲，因撰《铜鼓赋》为广西巡抚金鉷所赏识，被荐博学鸿词科；事虽报罢，而身入京城，得与诸名士相往还，终于乾隆三年(1738)中举，次年成进士，改庶吉士，开始了仕宦生涯。但翰林院散馆考试，他却又以满文成绩下等，改发为溧水知县。之后还担任过江浦、沭阳、江宁三县的知县，并有一段赴陕西就职的短暂经历。乾隆二十年(1755)，他激流勇退，在金陵自置的别业随园里做起了寓公。此后游山玩水，赋诗撰文，交游广泛，门生众多，成了乾嘉之际文坛上的一大在野闻人。嘉庆二年冬，因患痢疾而卒。有《小仓山房集》、《随园诗话》、《子不语》等著作多种传世。

袁枚的一生，大约可以四十岁时移家入随园为界，分为两个阶段：前半生忙于科举，苦于为官[①]；后半生脱却俗累，潇洒自由。他的文学创作，因此也呈现出前后相异的面貌。

袁枚早年所写诗文，收入通行本《小仓山房诗文集》者多已经作者后来删改。未经删改及不见录于《小仓山房诗文集》的袁氏少作风貌，目前我们仅能从一种名为《双柳轩诗文集》的选本中略窥一二[②]。该选本所收皆为袁枚乾隆十一年(1746)之前的作品，总体风格与袁氏退官以后之作相比，显得拘谨、板实；部分文字流丽的作品，则内涵浅显，缺乏后来诗文所具有的那种强烈的情感冲击力。其中较为特别的，是据袁氏后来自称初稿写于十四岁时的《郭巨论》一文[③]。文章旨在揭露“二十四孝”之一的郭巨埋儿故事的荒谬，由两个前后相关的段落组成，一从情理上驳斥郭巨埋儿为大孝之非，一揭发该故事末所谓掘地见黄金实为一场骗局。两个段落形式上用了颇多的逻辑反问，但其立论的根基，却是作者的基于想像的事理，乃至与作者个人对虚伪孝行的强烈憎恶之情。像“不能养，何生儿？既生儿，何杀儿”、“杀子则逆，取金则贪，以金饰名则诈，乌乎孝”，诸如此类的文句，在在都显示出作者内心涌动着情感的波澜。尽管这篇作品在《双柳轩诗文集》中只能算是例外，但由此可见他当时的内心已经具有某些异端的成分，尽管在那样的处境下只能于实在按抑不住时

---

① 袁枚三十三岁时所写《答陶观察问乞病书》中，曾谈到自己当时“不跪膝奔窜，便瞪目受嗔”的痛苦的为官经历。

② 袁枚《随园诗话补遗》卷四：“余宰江宁时，门下士谈鹹奇为刻《双柳轩诗文集》二册。罢官后，悔其少作，将板焚毁。后《小仓山房集》中，仅存十分之三。”按：《双柳轩诗文集》乾隆刊本二册，上海图书馆有藏本。

③ 《小仓山房文集》卷二十《高帝论》末自注：“此与《郭巨论》同作，年甫十四，……”按：《小仓山房文集》所收《郭巨论》，与《双柳轩诗文集》中所收同名篇章相比，已有删改，最明显的，是将文末原来的“呜呼！彼岂以其矫揉谲诡为孝名哉”一句，改成了如下的措辞更为严厉的话语：“韩愈书《鄠人对》，以其剐股欲鬻诸市。若巨者，其尤出鄠人上哉！”

微见端倪而已。

乾隆二十年袁枚归隐随园以后，在文学观方面，逐渐形成了他独具特色的一套系统的理论。同时创作上也出现了质的飞跃。

袁枚的文学理论以诗论为核心，其主要贡献就是他的“性灵说”。“性灵说”的思想基础则是对“存天理，去人欲”的程、朱之学的反拨。

与程、朱“存天理，去人欲”的主张相反，袁枚提出：“人欲当处，即是天理。”(《再答彭尺木进士书》[①])因此他公然宣称：“郑、孔门前不掉头，程、朱席上懒勾留。一帆直渡东沂水，文学班中访子游”(《遣兴》之二十二)[②]，直白地表露了个人对历代经学家与宋代程朱理学的反感。而其所以对理学反感，是因为在袁氏看来，“一切苛刻论，都从宋儒始”(《遣怀杂诗》之二十)；宋儒的价值观，与他个人早年就向往的“天马空行自一生”[③]式的自由完全背道而驰。至于他要访问子游，则是因为《论语》中有“文学子游子夏”(《先进》)的话，故借以表示他对文学的爱好，绝不意味着他要通过文学来宣扬儒家学说，因为他在《偶然作》中曾明确说过：“《六经》皆糟粕。”

因此，袁枚认为文学(尤其是诗)应当真实而无所束缚地表现个人的感情。在成书于乾隆五十五年(1790)的《随园诗话》中他强调说：“诗人者，不失其赤子之心者也。”(卷三)这也就意味着诗应该像“赤子之心”那样地是人的真性情的流露；同时又说：“且夫诗者由情生者也。有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。情所最先，莫如男女。”(《答蕺园论诗书》[④])竟把男女之情置于君臣、父子、师生、兄弟之上。足见其所强调的情或“赤子之心”确有不受封建道德束缚的一面。这也就是他在《随园诗话》里所说的“余最爱言情之作”(卷十)的具体内涵。

正是从此出发，袁枚在诗歌创作的基本艺术准则方面标举“性灵”、“性情”与“生趣”。在《随园诗话》里他明确地说：“自《三百篇》至今日，凡诗之传者，都是性灵，不关堆垛。”(卷五)《寄怀钱玙沙方伯予告归里》之三又提出“性情以外本无诗”，并称“我诗重生趣”(《哭张芸墅司马》)。这些显然都与晚明公安派的文学主张有承续的关系。

---

① 《再答彭尺木进士书》中的彭尺木，即彭绍升，据《明清进士题名碑录索引》，彭氏乃乾隆二十六年进士，袁氏此信称其为进士，当为后期之作。

② 据《小仓山房诗集》，此诗作于乾隆五十六年(1791)。下引袁诗，凡未出注者，皆为袁氏乾隆二十年以后之作，编年依据同上。

③ 此为袁氏乾隆十四年(1749)所作《僧香亭、豫庭登永庆寺塔有作》中语，见《小仓山房诗文集》卷六。

④ 蕺园即程晋芳(1718—1784)。《答蕺园论诗书》起首云：“来谕谆谆教删集内缘情之作”，袁集最早成书者即《双柳轩诗文集》，其中几无“缘情”之作，则所谓“集内”之“集”，当指袁枚后期诗文集，故该信当亦为袁氏后期之作。

基于这样的文学观念，他对当时及稍前流行的与此违异的文学观念都作了无情的批判。如嘲笑堆砌典故、夸示学问的诗人——以翁方纲为代表——说："天涯有客太诊痴，错把抄书当作诗。抄到钟嵘《诗品》日，该他知道性灵时。"（《仿元遗山论诗》）而其矛头所向，尤在沈德潜之说。《答沈大宗伯论诗书》、《再与沈大宗伯书》皆为此而作。

《答沈大宗伯论诗书》说：

> 至所云"诗贵温柔，不可说尽，又必关系人伦日用"，此数语有褒衣大袑气象。仆口不敢非先生，而心不敢是先生。何也？孔子之言，《戴经》不足据也，惟《论语》为足据。子曰"可以兴"、"可以群"，此指含蓄者言之，如《柏舟》、《中谷》是也。曰"可以观"、"可以怨"，此指说尽者言之，如"艳妻煽方处"、"投畀豺虎"之类是也。曰"迩之事父，远之事君"，此诗之有关系者也。曰"多识于鸟兽草木之名"，此诗之无关系者也。仆读诗常折衷于孔子，故持论不得不小异于先生，计必不以为僭。

沈德潜的这些主张均属于儒家文学观。"诗贵温柔"云云，本于《礼记·经解》所载孔子之语："……温柔敦厚，诗教也。"袁枚却在不举出任何证据的前提下就一口咬定"《戴经》（即《礼记》。——引者）不足据"，那只是不敢公然与孔子立异的遁词。当然，《诗经》中的"艳妻煽方处"、"投畀豺虎"之类的诗句无论从袁枚或今天一般人看来都不能算"温柔敦厚"，但孔子是可以从"巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮"的诗句中引出"绘事后素"乃至"礼后"的观念的（见《论语·八佾》），谁又知道他对"艳妻"二句是怎么理解的呢？至于孔子所谓的"小子何莫学夫《诗》，《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名"（《论语·阳货》），显然是说《诗经》既能教人"事父"、"事君"，又能使人"多识于鸟兽草木之名"，绝不意味着《诗经》中一部分作品是教人"事父"、"事君"的，另一部分作品则是光让人"多识于鸟兽草木之名"的。袁枚以此来否定沈德潜的诗"必关系人伦日用"的理论，其实是对孔子这段话的曲解。但这在袁枚当时恐怕是无可奈何的，在儒家思想受到统治集团尊崇、处于主流地位的情况下，袁枚要反对沈德潜的这种儒家文学观，他只好抬出孔子来，以显示他并非离经叛道；但他的意见与孔子又颇有矛盾，于是就不得不使用曲解孔子原意的手法了。

至于他之所以反对沈德潜的真正原因，实是因为在他看来，"诗者，各人之性情耳……无自得之性情，于诗之本旨已失矣"（《答施兰垞论诗书》）；而沈德潜的上述主张，正是要以儒家的道德观来限制乃至破坏各人"自得之性情"。关于这一点，在《再与沈大宗伯书》中可以看得更为清楚：

> 闻《别裁》中独不选王次回诗，以为艳体不足垂教。仆又疑焉。夫《关雎》即艳诗也，以求淑女之故，至于“展转反侧”，使文王生于今，遇先生，危矣哉！《易》曰：“一阴一阳之谓道。”又曰：“有夫妇然后有父子。”阴阳夫妇，艳诗之祖也。

这是针对沈德潜《国朝诗别裁集·凡例》中的“诗……若一无关系（指其与“人伦日用及古今成败兴坏之故”一无关系。——引者），徒辨浮华，又或叫号撞搪以出之，非风人之指也。尤有甚者，动作温柔乡语，如王次回《疑雨集》之类，最足害人心术，一概不存”之语而发的。连沈德潜认为“最足害人心术”的诗歌，袁枚都为之辩护，并且大加赞美，说是“次回才藻艳绝，阮亭集中时时窃之，先生最尊阮亭，不容都不考也”（同上）；所以，在对王次回诗的评价问题上的分歧，正反映了袁枚文学观与以沈德潜为代表的儒家文学观之间的尖锐对立。至于他引《诗经·关雎》的“展转反侧”来为王次回艳诗辩护，与其曲解孔子的“多识于鸟兽草木之名”来为“诗之无关系者”辩护实为同一手法。因为王次回的艳诗之秾艳缠绵、哀感悱恻固然非《关雎》的“展转反侧”这样朴素的诗句可比（参见本书第八编第一章第二节关于王彦泓的部分），而且还有直写男女之间的爱抚的，如“斗帐香篝不漏烟，睡鞋暖窄困春眠。教郎被底摩挲遍，忽见红帮露枕边”（《即夕口占绝句十二首》之五）之类，核以当时的道德标准，谓其“害人心术”原无不合。袁枚读王彦泓诗甚熟[1]，对这类诗篇不会不知道，但只是他认为“情之最先，莫如男女”，这类诗也不应否定而已。

袁枚为了王次回艳诗而与沈德潜正面论战，除了在男女爱情问题上的观点对立之外，还有很重要的一点，那就是他认为“诗之道大而远，如地之有八音，天之有万窍，择其善鸣者而赏其鸣足矣，不必尊宫商而贱角羽，进金石而弃弦匏也”（《再与沈大宗伯书》），这也就是说，只要是出自“自得之性情”的诗，无论其“性情”如何，都不应加以轩轾，关键只在于其是否“善鸣”——诗人的“性情”表现得好不好。正是基于这样的认识，所以他进而明确提出：“艳诗宫体，自是诗家一格”、“卢仝、李贺险怪一流，似亦不必摈斥。”（同上）在这里已包含着如下的意思：应该让诗人按照自己的“性情”不受限制地歌唱。

袁枚的这种大胆的文学思想在当时引起了激烈的反响。集中体现其论诗主张的《随园诗话》被章学诚斥为“附会经传，肆侮圣言，尤丧心病狂”的大毒草

---

① 袁枚《随园诗话》卷五第二十八云：“朱草衣《哭楼儿》云：‘罗浮南海历秋冬，烟水云山隔万重。前日寄书书面上，红签犹写汝开封。’洪銮《赠徐小鹤》云：‘早离讲席赋离居，知己逢难别易疏。正是开门逢去使，接君三月十三书。’……人传诵以为天籁，不知蓝本皆出于王次回。其《过妇家感旧》云：‘归宁去日泪痕浓，锁却妆楼第二重。空剩一行遗墨在，丙寅三月十三封。’”即此一端，可见其读次回诗之熟。《随园诗话》此外尚有好几条都涉及王彦泓。

（见《文史通义·诗话》）；但在另一些清代文人眼中则是跟《聊斋》、《红楼》鼎足而立的大著作（见林钧《樵影诗话》）。

二、袁枚的诗歌创作

袁枚前期的诗歌创作并无明显成就，后期的诗虽然实践了自己的主张，又富于才情，在生前就风行于世，但不大注重艺术上的加工，写得太多太快，又有不少应酬之作，因而也不免受到"才多而手滑"的讥评（见《清史列传》七十二《袁枚》），梁启超甚至把他和蒋士铨、赵翼一并斥为"臭腐殆不可向迩"（《清代学术概论》三十一）。然而披沙拣金，优秀作品也自不乏，从中确可看出才情兼备的大家风范。

袁枚的诗首推七古，故被张维屏赞为"才华丰赡"（《国朝诗人征略》）。如《春雨楼题词为张冠伯作》与《相逢行赠徐椒林》，虽内容截然有别，但均是中国诗歌史上值得重视的作品。先看前者。

江南九月秋雨多，采菱女儿唱棹歌。歌声宛转入云去，木叶惨惨水不波。《金荃》谱好何人制？道是京江张公子。公子沧桑四十年，鄙人约略能弹指。侬住钱塘江上村，钱塘作镇李将军。乘龙婿得张延赏，花烛人间第一春。崔卢门第武安家，弄玉吹箫凤引车。艳艳华灯金作屋，层层步障树交花。两家门第气如虹，况复嫦娥出月宫！仙乐风高香远近，珠玑人扫路西东。官衔书秃三千管，钗费争传百万工。自怜发短初垂额，鸭阑也看羊车客。望得衣裳影半痕，便成春梦三生隔。长安作队走名场，市上相逢各老苍。忝着官袍归索妇，马头才拜北平王。此时金印已模糊，此日华池锦尚铺。闻说《霓裳》家按谱，有时玉女共投壶。怜才到处夸袁虎，意气公然似灌夫！谁知白日堂堂去，黑云一阵风来处。窦氏贪争沁水田，石家祸起珊瑚树。魏其宾客霍家奴，昆冈失火烧无数。仲山父鼎孔悝钟，曾与山河誓始终。两入星牢都脱手，一朝平地颭秋风。雄鸡断尾何人悟，象齿焚身自古同。祸水家家欲灭难，命灯谁肯续三竿。罪虽全雪家何有？死竟无名骨不寒。青山庄在路人游，台榭荒凉草数丘。羊侃歌姬辞故苑，谢公丝竹剩空楼。门留卖帖风吹白，柩过桥心水不流。可怜一品令公孙，曾是当年看杀人。飘泊鳏鱼身一个，春雨楼中泪潸堕。唱断秋山红豆枝，晓风残月真无那。吴苑三更乌夜啼，南唐一阕家山破。芳草茫茫六代烟，白头重遇柳屯田。耳聋怕听兴亡事，手滑能调断续弦。乞食吹箫归不得，为人权作李龟年。乐府千章韵更娇，旗亭雪小月轮高。曲终酒散琵琶断，剩有秋江咽暮潮。

此诗作于乾隆十八年(1753)，时袁枚尚未退官。根据诗末原注，张氏"为文贞公(按当即康熙时名臣张玉书)之孙、总督李卫之婿。父适作方伯，家产籍没"。诗歌所写，实是个人被环境所播弄，无法支配自己命运的悲剧。这位张公子在早年享尽荣华、万人争羡，完全是环境所给予的；中途的遭受巨变和晚年的沦落，也完全是环境所迫。在吴伟业的诗里，早就抒写了个人在环境驱迫下惨遭毁灭的哀痛，如《永和宫词》和《鸳湖曲》(参见本书第八编第二章有关吴伟业的部分)；袁枚此诗则发展为对这种状况的悲愤，"谁知白日堂堂去"至"死竟无名骨不寒"十四句，表现得尤为明显。"窦氏贪争沁水田"用东汉外戚窦宪强占沁水公主园田的典故，"石家祸起珊瑚树"，是说西晋石崇为巨富，光是珍奇的珊瑚树就有不少，但他终于因此而被害①。由此暗示张公子的被祸实起于统治阶级上层的财产争夺。以下诸句是说除张家以外，还有许多人家都遭受了灭顶之灾。有些人最后总算洗雪了罪名，但家却完全破落；有些人更冤枉地死去了——"死竟无名骨不寒"。张公子也就因此而沦落到无家可归，只能以卖艺度日。所以这其实已是对环境残酷地将个人碾得粉碎的控诉。

而且，如果再仔细想一想，就会产生问题：这位张公子虽然是康熙时大学士张玉书之孙，岳父李卫又是总督，但清朝官员的俸禄很低，张公子结婚时的那种奢华的排场和由此反映的家财的豪富又是怎样来的？无非也是巧取豪夺而已。所以，在那个社会里，统治集团一直在进行着掠夺，不过在这一时期里某些人得势了，获得了巨大的财富，在别一时期里另一些人得势了，原先的得势者就陷入了悲惨的处境。所以，这原是一个不义的、在统治阶级内部也彼此鲸吞着的社会。

然而，张公子是无辜的。他有才气，善作词曲(由"《金荃》谱好"之句及"柳屯田"的称呼知之)，琵琶也弹得很好，而且"怜才"，具有较高的文学鉴赏力，到处赞扬袁枚的诗文，又有肝胆，意气如同灌夫。他没有做过官，当然没有去参与过统治集团间的掠夺，但最终却落得如此的下场。这不能不使人想起《红楼梦》作者曹雪芹的遭遇及其笔下的贾宝玉。具有如此大起大落悲剧命运的个人，在袁枚的诗里和曹雪芹构思的小说中几乎同时被传写，乾隆时期的文学，似乎确有其与以往不同的独特的时代性。

此诗在艺术上的特色也很突出，大致有以下三点：

首先，作品写哀伤之情，又杂以悲愤，而用词却以绮丽为主。这不但没有导致相互扞格，并且相得益彰，形成了一种哀凄的美。这是因为一方面诗人在

① 在传说中，石崇的被害还有一个原因是由于有人觊觎其姬人绿珠；此处只强调石崇的豪富，当是因本诗所写的这一场争夺是由财富所引起。

作为此诗三大组成部分的第一部分中以绮丽之词极写其成婚时的旖旎风光与第二、三部分的突遭奇祸、孤独凄凉，形成了强烈的对照，因而更增强了对读者的刺激和作品的艺术效果；另一方面则是由于其在用词上的匠心，虽在第二、三部分也仍然尽可能地加入绮丽或与其性质相近的词语，既与第一部分的用词特色有其内在的联系性，又不致与本部分的气氛相矛盾。如写突遭奇祸的第二部分的“石家祸起珊瑚树”、“仲山父鼎孔悝钟”等句，其中的“珊瑚树”固然晶莹美丽，鼎钟也为珍器重宝，因而与第一部分的用词特色有其相通之处，但在此一部分的作用，则“珊瑚树”是表明其致祸之因，钟鼎是写其“两人星牢都脱手”的惨痛。至于第三部分的“唱断秋山红豆枝”、“芳草茫茫六代烟”等句，此类特质更为明显。

第二，作品以灵动的笔致，在艺术上形成了较大的张力，即以开头的四句来说，“江南九月秋雨多”本是一种哀愁的景色；但却接以“采菱女儿唱棹歌”及“歌声宛转入云去”两句，一转而为清丽，接下来又出人意料地突变而为凄厉：“木叶惨惨水不波”。这其实意味着在悲惨的环境中虽然时或出现美好的景象，但最终仍归于毁灭而让悲惨统治整个世界。但写美好事物——少女的歌声——的消失，却用了“入云去”这样婀娜多姿的描绘，给悲哀披上了一件美丽的外衣。总之，在这四句诗中，既蕴含着剧烈的冲突，又具有内在的紧密而自然的联系；它同时也奠定了诗的基调：在悲哀的大环境中，美虽在挣扎，但最终仍然只剩下了悲凄。

第三，结构的巧妙和叙述的脉络分明。在写张公子经历的三部分中都插入了诗人自己，因此诗人得以直接抒发自己的感受，既增加了感情的强度，又使所叙之事给予读者更为鲜明的印象。其第一部分的“自怜发短”四句即写诗人幼年时在路上看张公子迎亲的情状和艳羡，以进一步突出张公子当时生活的奢华、美满，并使读者对诗人笔下的情景具有一种亲切感。第二部分从“长安结队……”起，一开始即写诗人与张公子的相交，既反映了张公子并非只是纨绔公子，在人品上有其值得肯定的一面，同时也暗示了二人的友谊，这不仅使接着所写的张公子突遭奇祸时诗人的错愕、悲愤之情——“谁知白日堂堂去，黑云一阵风来处”以下诸句——具有了令人信服的依据，而且也增加了读者对张公子的同情。第三部分则通过诗人与张公子沦落后的会面，写张公子处境的悲惨和诗人的哀痛，叙事、抒情合而为一，给予读者以强烈的震撼。同时，通过这三部分的叙述，读者除了不知张公子的名字以外，对他的经历已获得了明晰的认识，不像吴伟业的歌行（不论是《圆圆曲》、《永和宫词》抑或《鸳湖曲》），必须读者对其所叙之事已有所了解，这就因为伟业歌行实以抒情为主，诗中之事只是其抒情的材料，而此诗则以叙事为主，诗人的感情是随着所叙之

事的展开而逐步生发的。

袁枚的另一首特色显著的叙事诗，是其写于暮年的《相逢行赠徐椒林》：

> 酒杯爱共荆轲把，唾壶惯招处仲打。徐公三十耻读书，原是长安杀人者。杀人何处敢横行？白日青天紫禁城。轻生如作暂时别，放归不感金吾情。金吾逻骑欺少年，书券逼取青楼钱。公闻命召某某至，一重门入一重闭。彘肩在盆酒在尊，老拳如椎八十斤，请择于斯一任君。鼠子侁侁惊且奔，慑服三日声犹吞。君不见徐次子，报仇甘为吕母死？又不见徐元直，被发垩面曾作贼？家风如此传雄豪，可肯毛锥换宝刀！千金赠与狡童马，一麾出看庐江涛。庐江高城风荡荡，排衙权作千夫长。朝编史论挟风霜，暮品丹青寄萧爽。湖海元龙气已降，旁人犹恼次公狂。公乃笑吃吃，替人惜眼光。空看周处当官日，不见朱云年少场。握手秦淮交肺腑，僧房小住听钟鼓。脑后偷将铁弹看，灯前戏拔蛇矛舞。强予踏湿游倡家，矗矗新楼大道斜。一片香心消不得，满山代种幽兰花。吁嗟乎！相逢迟，相识早，世上英雄原不少，袁丝袁丝可惜老！

徐氏本是一个敢在光天化日之下的紫禁城里杀人的侠士，并因此而判了死刑，但他毫无畏惧（“轻生如作暂时别”）；后来不知遇上什么盛典而获大赦。但他对此毫无感谢之情，也不因此而有所收敛。得知“金吾逻骑”仗势欺人，他又勇敢地站出来，以个人的拳脚功夫，慑服了对方。当袁枚在秦淮河畔跟这位富有传奇色彩的人物相识时，当年的狂士，而今已变成了能“朝编史论，暮品丹青”的文人。但知己相逢，徐氏兴之所至，依然舞刀弄枪，还强邀袁氏游戏青楼。对于这样一位境遇已变、个性未改的英雄，袁枚从内心感到喜爱。他的这首歌行体长诗，便用一个随内容而跌宕起伏的形制，借豪爽粗犷的文辞，为徐椒林这位不为礼法所羁的豪士，画了一幅栩栩如生的肖像；写其“慑服”“金吾逻骑”的具体、生动，尤为前此的叙事诗所未见，显然吸取了通俗小说的手法。在此诗的最后，袁枚既直率地表达了对这种不受礼法束缚的生活的由衷向往，同时也流露出因自己年已向暮而起的人生悲慨。

除了七古以外，袁枚的七律也很受当时的推崇。张维屏谓其“七律中酬赠言情之作，无辞不达，无意不宣，以才运情，使笔如舌”（《国朝诗人征略》），虽不无夸饰，但其中也确实不乏超常之作。今引其在当时备受重视的组诗《春草》[1]如下：

---

① 《随园诗话》卷五：“余咏《春草》，一时和者甚众。”并引其以为佳者六人之句。则所谓“和者甚众”，当非妄言。

江城三月草烟绵，有客凭栏感岁年。雪后人归春满地，马头风起影摇天。清明细雨长亭路，画角斜阳南浦船。欲采蘼芜歌《水调》，几回愁过大堤边。

谁家牧笛下牛羊？踏到荒城举国狂。一片绿成蝴蝶路，几丛眠作酒人床。印来罗袜春痕软，望去裙腰别恨长。记得斑骓嘶暮雨，青袍今已误萧郎。

黄骢一曲《艳阳歌》，撩乱春愁起碧波。寂寂鸟啼新院落，萋萋人感旧山河。根高自占风云早，物贱偏沾雨露多。莫怪已芟生转密，此身原要托烟萝。

玉钩斜月冷黄鹂，渺渺寒芜夕照西。青入穷沙颁历日，绣完平野失春泥。三生蓬海骚人老，六代云山燕子低。说与东风合惆怅，剪刀虽好叶难齐。

十二瑶阶也托根，野心只是厌红尘。开花自笑无名字，采药时逢有异人。恍惚池塘寻旧梦，分明书带认前身。年来似劝夭桃隐，遮住渔郎不问津。

栽培不仗主人翁，自立斜阳自偃风。空苑偶教随意绿，落花借与满身红。千般甘苦尝难尽，一局输赢斗易终。我欲踏青何处好？琴河西畔板桥东。

诗中所写，既是春草的生动情景，又是由春草引起的离情愁绪，皆历历如在目前，并且沁人心脾。而尤其难得的是，借此以写渴望自由、独立自尊的人格，不畏摧残、难以压制的个性，确为当时的诗歌开辟一个新境界。前者如"十二瑶阶也托根，野心只是厌红尘"、"栽培不仗主人翁，自立斜阳自偃风"；后者如"莫怪已芟生转密，此身原要托烟萝"、"说与东风合惆怅，剪刀虽好叶难齐"。在这样的诗歌里，显然已存在着与五四新文学相通的成分。

三、袁枚的文章

袁枚不仅以诗歌驰名，其后期所写的骈文及文学性散文也很有特色。他用骈文写的一些墓志铭，如《聪娘墓志》、《客吟先生墓志铭》①等，以典丽之辞，抒哀感不尽之情，成为清代传记文学作品中的一枝奇葩。而散文作品中的一些记人记事之作，则能注重刻画人物性格，并寓普通的人事以深刻的人生哲

① 据两篇墓志铭本文，聪娘卒于乾隆三十七年（1772），客吟先生汪舸卒于乾隆三十五年（1770），是二文皆袁枚后期之作。

理。这其中最常被人提及的名作，是晚年所写的《祭妹文》[①]。这一通篇都采用絮絮叨叨的语言，回忆自己跟亡妹生前相聚时诸般琐事的作品，打破了流行的祭文格套，却创造出了一种以无所阻隔与修饰的文字排遣悲痛的绝好范式。

> 呜呼！汝生于浙，而葬于斯，离吾乡七百里矣。当时虽觭梦幻想，宁知此为归骨所耶？汝以一念之贞，遇人仳离，致孤危托落；虽命之所存，天实为之。然而累汝至此者，未尝非予之过也。予幼从先生授经，汝差肩而坐，爱听古人节义事。一旦长成，遽躬蹈之。呜呼！使汝不识《诗》、《书》，或未必艰贞若是。
>
> 余捉蟋蟀，汝奋臂出其间。岁寒虫僵，同临其穴。今予殓汝葬汝，而当日之情形，憬然赴目。予九岁憩书斋，汝梳双髻，披单缣来，温《缁衣》一章。适先生奓户入，闻两童子音琅琅然，不觉莞尔，连呼"则则"。此七月望日事也。汝在九原，当分明记之。予弱冠粤行，汝掎裳悲恸。逾三年，予披宫锦还家，汝从东厢扶案出，一家瞠视而笑，不记语从何起。大概说长安登科，函使报信迟早云尔。凡此琐琐，虽为陈迹；然我一日未死，则一日不能忘。旧事填膺，思之凄梗，如影历历，逼取便逝。悔当时不将婴婗情状，罗缕纪存。然而汝已不在人间，则虽年光倒流，儿时可再，而亦无与为证印者矣。
>
> 汝之义绝高氏而归也，堂上阿奶，仗汝扶持；家中文墨，眴汝办治。尝谓女流中最少明经义、谙雅故者；汝嫂非不婉嫕，而于此微缺然。故自汝归后，虽为汝悲，实为予喜。予又长汝四岁，或人间长者先亡，可将身后托汝，而不谓汝之先予以去也。前年予病，汝终宵刺探，减一分则喜，增一分则忧。后虽小差，犹尚殗殜，无所娱遣。汝来床前，为说稗官野史可喜可愕之事，聊资一欢。呜呼！今而后，吾将再病，教从何处呼汝耶？
>
> 汝之疾也，予信医言无害，远吊扬州。汝又虑戚吾心，阻人走报。及至绵惙已极，阿奶问："望兄归否？"强应曰："诺。"已予先一日梦汝来诀，心知不祥。飞舟渡江，果予以未时还家，而汝以辰时气绝。四支犹温，一目未瞑，盖犹忍死待予也。呜呼，痛哉！早知诀汝，则予岂肯远游？即游，亦尚有几许心中言要汝知闻，共汝筹画也。而今已矣！除吾死外，当无见期。吾又不知何日死，可以见汝；而死后之有知无知，与得见不得见，又卒难明也。然则抱此无涯之憾，天乎？人乎？而竟已乎？
>
> 汝之诗，吾已付梓；汝之女，吾已代嫁；汝之生平，吾已作传。惟汝之

---

① 《祭妹文》首句为"乾隆丁亥冬，葬三妹素文于上元之羊山"，乾隆丁亥当乾隆三十二年(1767)，是该文亦为袁氏后期之作。

窀穸，尚未谋耳。先茔在杭，江广河深，势难归葬；故请母命，而宁汝于斯，便祭扫也。其旁葬汝女阿印。其下两冢：一为阿爷侍者朱氏，一为阿兄侍者陶氏。羊山旷渺，南望原隰，西望栖霞，风雨晨昏，羁魂有伴，当不孤寂。所怜者，吾自戊寅年读汝《哭侄》诗后，至今无男。两女牙牙，生汝死后，才周晬耳。予虽亲在未敢言老，而齿危发秃，暗里自知，知在人间，尚复几日？阿品远官河南，亦无子女，九族无可继者。汝死我葬，我死谁埋？汝倘有灵，可能告我？

鸣呼！身前既不可想，身后又不可知。哭汝既不闻汝言，奠汝又不见汝食。纸灰飞扬，朔风野大。阿兄归矣，犹屡屡回头望汝也。呜呼哀哉！呜呼哀哉！

文章整体上采用的是生者对死者倾诉心曲的形式，不断出现的以“汝”起首的文句，把一种逝者已去而生者依然不愿承认现实，力图以无尽的话语挽留对方在人间的痛苦情境，呈现得分外真切。就具体内容而言，文中不再有通行的对已故女性三从四德的廉价歌颂——甚至从导致亲人生活困顿的角度出发，对女性自幼读《诗》、《书》那样由传统观念看去实属人生正途的事情，也不无微辞——也不再只是单纯地哭天抢地式的生者哀感，而是以细腻的笔触，层层敲开尘封已久的记忆之匣，让往日的欢辛与悲戚，再度活生生地呈现在自己的跟前。它不以表现崇高为目标，而倾力凸现真实无伪的人间亲情。这种展示一己“赤子之心”的文学表现方式，在以后的文学中逐渐成为一种创作通则。五四以后的新文学作品里，即颇不乏此类表现形式的抒情散文。

从文学发展的角度看，袁枚文章中过去较少受到重视，而实与《祭妹文》等抒情散文具有同样重要意义的，是一些带有论说文性质的文学散文。这类形态独特的散文的文学特征，我们在本卷第七编第一章第一节介绍何景明有关文章时已经述及。袁枚后期文章中可归入此类的作品，主要有《清说》[①]、《与薛寿鱼书》[②]等。

《清说》以日常生活原理为基础，对现实中“以谿刻为清”的不近人情之举进行了激烈的抨击。由于这种抨击的过程并不以简单的逻辑推理为主，而始终贯穿着作者强烈的爱憎之情，故文章虽为论辩之体，而仍能以情动人。如下面这一段：

---

① 《清说》不见录于《双柳轩诗文集》，由文中反映的思想论，当为袁枚后期的作品。

② 此信中提到薛寿鱼寄其祖父薛一瓢墓志给袁枚事，而据《小仓山房文集》卷十四《祭薛一瓢文》，乾隆十四年（1749）一瓢曾以医术救活濒危的袁枚，是袁枚与薛氏祖孙交往，而撰此信时寿鱼必已成年，以祖孙年龄相距不当少于四十岁计，此信当为袁枚后期之作。

> 后世不然。或无故而妾织蒲矣，或无故而与蟰争食矣。彼所好者，在乎矜名以自异，则不得不权其轻重，舍此以鬻彼。是俭其外而贪其中，洁其末而秽其本也，乌乎清？且天下之所以丛丛然望治于圣人，圣人之所以殷殷然治天下者，何哉？无他，情欲而已矣。老者思安，少者思怀，人之情也；而"老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼"者，圣人也。"好货"、"好色"，人之欲也；而使之有"积仓"，有"裹粮"、"无怨"、"无旷"者，圣人也。使众人无情欲，则人类久绝而天下不必治；使圣人无情欲，则漠不相关，而亦不肯治天下。后之人虽不能如圣人之感通，然不至忍人之所以不能忍，则絜矩之道，取譬之方，固隐隐在也。自有矫清者出，而无故不宿于内；然后可以寡人之妻，孤人之子，而心不动也。一饼饵可以终日，然后可以浚民之膏，减吏之俸，而意不回也。谢绝亲知，僵仆无所避，然后可以固位结主，而无所踌躇也。己不欲立矣，而何立人？己不欲达矣，而何达人？故曰不近人情者，鲜不为大奸。

其中对于"情欲"的肯定，自与作者倡导的文学主张完全合辙；而"自有矫清者出"以下诸句，更以形象的语汇，刻画出一群无情之辈心怀叵测的可憎面目。这样正面的动情之理，与反面的无情之事互相对照，奸人之"清"的本质，便在一股激情涌动、势不可挡的文辞的洗刷下，毕显无遗。相比之下，《与薛寿鱼书》这篇书信体散文写得更具有袁氏倡导的"性灵"神韵。薛氏祖父本以医闻名，但殁后子孙为其撰墓志，却无一字道及医术，而大谈其"讲学"事。袁枚对此颇为不满，故在信中跟薛氏说：

> 子之大父一瓢先生，医之不朽者也，高年不禄。仆方思辑其梗概以永其人，而不意寄来墓志，无一字及医；反托于与陈文恭公讲学云云。呜呼！自是而一瓢先生不传矣，朽矣！
>
> 夫学在躬行，不在讲也。圣学莫如仁，先生能以术仁其民，使无夭札，是即孔子老安少怀之学也。素位而行，学孰大于是！而何必舍之以他求？阳明勋业烂然，胡世宁笑其多一讲学。文恭公亦复为之，于余心犹以为非。然而文恭，相公也。子之大父，布衣也。相公借布衣以自重，则名高；而布衣挟相公以自尊，则甚陋。今执途之人而问之曰："一瓢先生非名医乎？"虽子之仇，无异词也。又问之曰："一瓢先生其理学乎？"虽子之戚，有异词也。子不以人所共信者传先人，而以人所共疑者传先人，得毋以"艺成而下"之说为斤斤乎？
>
> 不知艺即道之有形者也。精求之，何艺非道？貌袭之，道艺两失。燕哙、子之何尝不托尧、舜以鸣高，而卒为梓匠轮舆所笑。

> 医之为艺，尤非易言。神农始之，黄帝昌之，周公使冢宰领之，其道通于神圣。今天下医绝矣，惟讲学一流转未绝者，何也？医之效立见，故名医百无一人；学之讲无稽，故村儒举目皆是。子不尊先人于百无一人之上，而反贱之于举目皆是之中，过矣！即或衰年无俚，有此附会，则亦当牵连书之，而不可尽没其所由来。仆昔疾病，性命危笃，尔时虽十周、程、张、朱何益？而先生独能以一刀圭活之。仆所以心折，而信以为不朽之人也。虑此外必有异案良方，可以拯人，可以寿世者，辑而传焉，当高出语录陈言万万。而乃讳而不宣，甘舍神奇以就臭腐，在理学中未必增一伪席，而方伎中转失一真人矣。岂不悖哉！岂不惜哉！

信的基本语气颇为恳切，而恳切之下，实寓含了一重轻微的嘲讽。恳切与嘲讽交织的跌宕文辞间，自然贯穿着说理的逻辑，但像自道病危时全靠一瓢先生医术济命，而谓“尔时虽十周、程、张、朱何益”，取不同范畴的人事强加对比，逻辑上实不无漏洞——但它却十分感人。其根源，即在此信撰写的基本手法，与上引《清说》一样，都是感性式的，而非理性式的。这种注重表现个人情感，以动情的方式展开论说主题的文章，从文学史上看，显然与晚明袁宏道的同类文章有承继关系，其影响则波及晚清龚自珍的文章，并一直延续到五四以后以鲁迅杂文为代表的一大批新文学作品。

袁枚的出现，是对乾嘉时期文坛沉闷局面的一次强有力的精神刺激。他以一种旷放不羁、轻视名教的个人姿态，在文学理论方面提出了一系列冲决传统诗教的激进主张，把自晚明即已开始，在清初受到阻断，以李贽“童心说”、袁宏道“性灵说”为代表，合乎人性的文学思想重又标举了出来，并直接影响到晚清王国维等对于“赤子之心”式的文学的推崇。从而使清代诗文的发展，开始出现力图摆脱理学控制，回复合乎人性的表现形态的转折性趋向。他感觉敏锐，才力充沛，在一己的创作中确实达到了独辟蹊径，自成一家的水准。但是，他同时又是一个聪明人，在力求完美地用文学来表现自我感情与个性时，他不愿使自己的实际生活受到任何实质性的损害，因此常常机智而富于策略地绕开一些过分敏感的话题，或为其某些“出格”之语找到冠冕堂皇的借口，这正反映了其所处时代的严酷。

第二节　蒋士铨与赵翼

蒋士铨、赵翼与袁枚并称乾隆三大家，但其诗文创作的成就和影响均不如

袁枚，倒是赵翼的诗论颇有新意。蒋士铨早年曾受到袁枚称赞，后期的创作则已与袁枚取径相异了。

一、蒋士铨

蒋士铨(1725—1785)，字心余，一字苕生，号清容，晚号定甫，铅山(今属江西)人。少年时期曾有一段随父游历北方的经历，在父亲至交山西泽州王镗家中时得以博览群书。弱冠南返，中乾隆十二年(1747)举人。此后三度参加会试，因诸种原因名落孙山，至乾隆二十二年(1757)方成进士。始官翰林院编修，继任武英殿纂修官等职；却以秉性刚直，不随流俗，而在宦海浮沉七载之后，辞官南归，跟袁枚一样在金陵做起了寓公。已而为生计所迫，出长蕺山、崇文、安定诸书院。乾隆四十三年(1778)，因乾隆皇帝南巡，赐臣子诗中言及其名，"感激再出山"(《述怀》)，赴京充任国史馆纂修官。不久即患中风，再度去职，在南昌度过余生。有《忠雅堂全集》。

由于袁枚的推许，蒋士铨在乾嘉时期与袁氏及赵翼被并称为诗坛"三大家"，而获得了广泛的声誉。但无论是从诗作的风格还是题旨看，蒋诗与袁诗都存在很明显的差异。《忠雅堂集》里虽然也有"文章本性情"(《文字》)之类的句子，并正面提到过"性灵"一词①，但蒋士铨真心向往并且自认为崇高的文学境界，却是用诗来表现"忠孝情怀义烈心"(《赠相士李生》)；同时像唐代元稹、白居易那样，以诗为针砭时弊的重要工具②。与此相联系，他的诗虽不排斥真实感情(尤其是亲情)的流露，而从根本上说，他对基于人性的种种复杂情感持轻视态度，而有"无情则寿考，有爱多拘牵"(《杂诗》)之说。他一而再、再而三地以诗的形式讴歌前代或同时的忠臣、义士、孝子、节妇，结果在后来个别评论者的眼里，这竟成了他在"三大家"中最为杰出的重要缘由③。

不过纵览蒋士铨一生的诗歌创作，这种对表现忠孝节义的热衷，并非由来已久。相反，根据现存的诗稿及已有的记载，早年蒋士铨实写过不少与袁枚诗一样情性毕露的作品。陈琰《艺苑丛话》所载蒋氏少年时遇扬州妓女蕾香而题绮诗事，或未必真确，但蒋诗中现存可基本确证为创作时间

---

① 如《张廉船仲子(舟)北来喜而有作》中即有"性灵多慧语，文彩自天来"之语(《忠雅堂诗集》卷七)。

② 为此他写过不少"新乐府"，如《固原新乐府》等，但艺术成就不高。

③ 如清康发祥《伯山诗话》即谓蒋士铨"识高味厚，品洁才豪，忠孝之言，皆从肺腑中流出，出语一二，抵人千百"，此长"非袁、赵二君所能到也"。

最早的七古《浩歌》①,却无疑呈现了青年蒋士铨桀骜不驯的性格:

> 海波直上堆芙蓉,五丁一夜移千峰。羲和鞭日怒走马,寒蟾出没惊飞鸿。天鸡不鸣老兔伏,玉宫激射天河空。中有志士苦夜短,倒喝结璘行天东。二十男儿不得意,酒罏醉卧游新丰。玉肪散尽绿绮袗,连钱脱却青毛骢。倔强匣中三尺水,疾声夜吼丰城铜。过眼昆仑没海水,黄河天半垂崆峒。生年既不满百岁,北邙墓草成高丛。短衣拟挟玉龙去,扪萝一笑从猿公。

诗中出现的意象,无一是纤细孱弱的;诗的语言,也颇为粗豪;加上全诗用了响亮似洪钟的东韵做韵脚,一泻如注,成功地刻画了一位年轻而不得志的士子无处发泄其旺盛的生命力,而不得不借酒梦游,上天入地探寻人生意义的可叹场景。值得注意的是,这种不免有些粗豪的风格,在蒋士铨以后的诗中还不时可以看到,但像《浩歌》这样无所顾忌地讴歌个人的强盛生命力的作品,却几乎见不到了。

与此同时,写出了《浩歌》以后的蒋士铨,其诗作中以赞美忠孝节义为主旨的作品越来越多。这类作品从诗人本身而言,也许并不缺乏真挚的情感;其题材若处理得当,本可成就一些好诗。如五古《昆山夏贞妇刘氏诗》,写一位才做了十天新嫁娘,尚未入洞房的女性,因丈夫病故而坚持守节达十七年,故事本身颇耐人寻味。据诗中所述,当刘氏丈夫病故后,她的公公和婆婆还是相当通情达理,对她说:"儿亡妇勿哀,幸妇犹未婚。"刘氏自己的父母则"自怨嫁女早,断送兰茝春。恐女容华凋,劝女返家门"。换言之,这位新嫁娘的父母公婆均未要求她为此守寡。但刘氏却认为"亲意忒乖讹",坚持"请留未亡身,以附死者魂",并为此陈述了许多看来并非虚构的理由。这使得她的公公兰巢翁觉得相当为难。在向诗人介绍这位守节的儿媳时,"述之辄改容",并"悯妇抱幽光,何以明其衷"。此诗若到此为止,并对前此刘氏与父母公婆的对话作艺术加工,本可是一首佳作,因为它让读者活生生地看到了礼教压迫之下的女性已经扭曲了的内心世界:她们真诚地为已经不再存在的丈夫守节,为此不惜自己将自己打入人间地狱,同时却使真心为她们的实际生活考虑的亲人处于礼教与人性冲突的两难处境中。但诗人在此后却为之发了一大通以礼教为旨归的感慨,结果将诗的主题完全偏向了对刘氏那种有悖人性举措的赞美。这不能不令人深感遗憾。

从文学史的角度看,《忠雅堂集》里较值得注意的诗是以下两类:其一以

① 此诗作于乾隆九年(1744),时蒋士铨二十岁,有关考证参见李梦生为本诗所作"笺",载《忠雅堂集校笺》(上海古籍出版社1993年版)卷一。

真挚的笔触描绘诗人自身与亲人聚散离合的种种场面与情感，其二用松弛的笔墨抒写个人面对自然万物的诸般感触。前者如组诗《到家》，用六首前后相贯的五古，质朴地叙写了游子返家当天与家人重逢的场面[1]。各首所叙以时间为经，而又各有中心，其中第五首在继前四首叙写到家后亲朋欢聚的热闹场景后，笔锋一转，记录了自己与母亲重逢并单独相处时的一段质朴的对白：

父饮亦既醉，就寝先自息。戒儿勿久坐，晨起诣父执。阿娘常少睡，问讯继相及。谓娘无别虑，寒暑恐儿疾。书来儿未归，梦儿儿讵识？望儿不欲梦，梦复与儿值。壮游岂不好？我生仅汝一。思汝每自恨，翻怪汝行急。汝归我已欢，汝听勿转泣。仆婢立渐近，童稚不复匿。欲语未便吐，含笑候颜色。嘈杂良可爱，真气出胸臆。烛尽母亦倦，有梦莫儿觅。

诗中包括首尾在内的所有场景与对话，都是生活原态的实录；其中心部分抒写的，则是诗人的母亲向久别的儿子叙说思念之情。全诗尽管谈不上精致，甚至就形式而言还有些粗糙，但直抒所感，既无说教，亦不矫揉造作。后者像下引二诗：

闲居遣意病终日，永昼共眠书半床。门外市声宜众耳，树头生趣媚朝光。倦眼喜开新雨后，深衣疑在古人旁。风铃不语帘垂地，起嗅瓶花无限香。（《生趣》）

湿云鸦背重，野寺出新晴。败叶存秋气，寒钟过雨声。半檐群鸟入，深树一灯明。猎猎西风劲，湖心月乍生。（《湖上晚归》）

前一诗状闲居所见所感，以写意笔法出之，声色俱足，流动之中不失个性锋芒；后一诗用工笔重彩细腻地摹写傍晚湖上胜景，用字尖新而独具韵味（如谓在带有雨气云朵的映衬下，寒鸦的背上望去似亦增加了重量）。这些诗都与袁枚的张扬性灵有其相通之处。

二、赵　翼

赵翼（1727—1814），字云崧，又字耘松，号瓯北，阳湖（今江苏常州）人。乾隆十九年（1754）由举人中明通榜，入直军机处。七年后复中进士，为是年殿试

[1] 这种组诗形式与以往组诗不尽相同，它是以一组描绘在时间上前后相续的生活场景的诗，表现诗人对特定事件的感受。因此组诗在整体上有一个首尾相贯的结构，各首孤立地看则似凭空插入的生活片断。蒋士铨以此方式撰写的组诗，除《到家》外，还有《偕袁简斋前辈游栖霞》等。

探花。初授朝林院编修，后出任云南镇安、广东广州知府，升贵州兵备道。因事降级，遂乞归。晚年以著述、讲学自娱。著作有《瓯北集》、《瓯北诗话》、《廿二史劄记》、《陔余丛考》等多种。

似乎是某种巧合，在科举场上不得已而名列第三的赵翼①，在后人所谓的乾隆诗坛"三大家"中也被排在末位。从特征明显与否的角度论，这一地位也许不无道理：袁枚诗中表现出的自由疏放的姿态，与蒋士铨诗里流露的浓厚的道德自律气息，各执一隅，适成对照；而这两种面目在赵翼作品中都没有特别明显的展示。赵翼从天性上说是一位比较纯粹的学者，他在乾嘉学派中与钱大昕、王鸣盛等名家各有自己的独特位置，便证明了这点。他的不少诗作用典与使事都颇多，也堪称清代学人诗的代表之一。然而由乾嘉时期诗歌衍化的轨迹来看，赵翼却以他的另一些不太引人注目的诗，为以后清诗的发展，提供了不比袁、蒋两家之作（尤其是蒋氏之作）逊色的广泛多样的变化方向。

和蒋士铨一样，赵翼诗中也出现了一些描写亲情友情的作品，而感情表现更富于内涵，更激越，整体形制也较蒋诗更为完整。如《送刘邦甸出都》：

> 与君结交非一日，同补诸生便相识。江城风雨一夕谈，意气忽如胶入漆。其时豪宕各少年，班荆更有吴瀛仙。三人五日必一面，不面令人夜不眠。共携百钱入酒肆，醉谈四座惊轰阗。转眼饥驱各驰骛，我先索米长安住。君也衣食奔走间，入京出京凡几度。今来仍为区区名，铢积数载纳粟成。京闱榜发又报罢，依人那得辞长征。年过四十心未死，冀得禄养可代耕。太仓升斗定何日？垂白亲已需杖行。雪花打头风酸鼻，过我话别难为情。吁嗟乎！人生在世如转毂，前路茫茫总难卜。天公赋命本不齐，孰应受穷孰享福。权非己操可若何，所自尽者只幽独。欲耕无地且砚田，欲养无禄且馆谷。临分更酌一杯酒，愧我无力堪援手。泪眼徒看失意人，二十年前一老友。

诗人在京城送别的旧友刘邦甸，早年曾跟诗人一起度过了一段放浪形骸的快乐生活，之后为生计所迫各奔东西。此番重逢，赵翼已入仕途，刘氏则捐资而仍未得实际功名。于是这一对昔日如胶似漆的朋友，今日却因地位的悬殊而变得若即若离。赵翼满怀怜悯，劝刘氏改弦易辙，不妨卖文授馆，自食其力，同时表示在入仕问题上无力相助；刘氏则在离开令他心酸的都城时，无言以对。当诗在"泪眼徒看失意人，二十年前一老友"的悲悯气氛中结束时，诗起首的那一段有关二十年前诸人意态飞扬场面的回忆，恰成了对某些幻想以"依人"之

① 《清史稿》卷四九二赵翼本传云："（乾隆）二十六年，（翼）复成进士，殿试拟一甲第一，王杰第三。高宗谓陕西自国朝以来未有以一甲一名及第者，遂拔杰而移翼第三，授编修。"

方来获得个人光明前途的读书人的一个最有力的讽刺。很显然，以这样的主旨表现友情的诗，在《忠雅堂集》里是看不到的。

相对袁枚诗的灵动、疏放，赵翼的一些作品显得更具有某种因文辞拣选得当、构思巧妙而产生的美感[①]。在赵翼的笔下，自然常以一种活的姿态呈现在读者面前，诗人笔触所至，关心的只是将自然物事纯美的一面展现出来，而并不在意是否通过表现这种美的自然，可以借寓何种特别的意义——这跟上述《送刘邦甸出都》一类作品正好相反；或者说，自然与人事，在赵翼看来是应当分别用不同方式来展现的两个不同的诗歌领域，诗之于自然，应当不附加任何另质性的东西。《树海歌》就是一个典型的例子：

> 洪荒距今几万载，人间尚有草昧在。我行远到交趾边，放眼忽惊看树海。山深谷邃无田畴，人烟断绝林木稠。禹刊益焚所不到，剩作丛箐森遐陬。托根石罅瘠且钝，十年犹难长一寸。径皆盈丈高百寻，此功岂可岁月论。始知生自盘古初，汉柏秦松犹觉嫩。支离夭矫非一形，《尔雅》笺疏无其名。肩排枝不得旁出，株株挤作长身撑。大都瘦硬干如铁，斧劈不入其声铿。苍髯蝟磔烈霜杀，老鳞虬蜕雄雷轰。五层之楼七层塔，但得半截堪为楹。惜哉路险运难出，仅与社栎同全生。亦有年深自枯死，白骨僵立将成精。文梓为牛枫变叟，空山白昼百怪惊。绿荫连天密无缝，那辨乔峰与深洞。但见高低千百层，并作一片碧云冻。有时风撼万叶翻，恍惚诸山爪甲动。……我行万里半天下，中原尺土皆耕稼。到此奇观得未曾，榆塞邓林讵足亚。邓尉香雪黄山云，犹以海名巧相借。况兹荟翳径千里，何啻澎湃重溟泻。怒籁吼作崩涛鸣，浓翠涌成碧浪驾。忽移渤澥到山巅，此事直教髡衍诧。乘篮便抵泛舟行，支筇略比刺篙射。归田他日得雄夸，说与吴侬望洋怕。

此诗诗题下有注云："自下雷州至云南开化府，凡与交趾连界处八百里，皆大箐，望之如海，爰作歌纪之。""大箐"是云贵一带的方言，泛指有大片丛生树木的山谷。诗人将这连绵不断的山间森林比喻为一辽阔无垠的"树海"，并以观真海的眼界，放笔描绘了树海中风来雾去之际，各色树木挺立不倒的倔强姿态。诗从首至尾皆用七言，而诗中选字，多采有声音或具较硬质感者，从而使作品在整体的流动之中，同时具有了一种内在的紧张感。蒋士铨序《瓯北集》，谓赵氏"兴酣落笔，百怪奔集，故雄丽奇恣，不可逼视"，这首诗正可作为代表。

赵翼诗中还有少数借古讽今之作，很值得注意。如《杂题》曰：

---

① 王鸣盛谓赵翼以一才人兼学者的身份，而有"妙绪独抽，排粗入细"的功夫，大约即是赵诗有此特色的根源。

康成居北海，黄巾拜其门。远公居庐山，问答到卢循。固由素行高，能使剧盗驯。亦见当时风，法网漏纤鳞。弗以形迹疑，共推德服人。使其遇黠吏，早以通贼论。管汝儒与释，且试吏威伸。

相传汉末的黄巾军和东晋的"剧盗"卢循分别对大儒郑玄和释慧远都很尊重，因而被作为郑玄、慧远道德高尚、具有巨大感化力的美谈来传扬，但赵翼却把这作为当时"法网"尚宽的证据，否则早把郑玄、慧远当作"通贼"法办了。篇中作为"当时"的对立面的"黠吏"，显然是包括清代的官吏在内的。诗虽不工，但在当时文字狱的淫威下，能够出现这样的作品，也正是高压政策难于长期维持的朕兆。

与袁枚相似，赵翼也兼有批评家的身份。他的有关文学批评的见解，主要见于其晚年所作的《瓯北诗话》。这部以评论李白起首，纵说唐宋金明清诸大家的文学批评名著，充分显现了作者理论素养与朴学功底兼长的学术特征。其中对于李白的特别推崇和对于明人高启、清人吴伟业的关注，都别具意味。而在文学史上，赵翼还有一些论诗诗，在后代也获得了广泛而深远的影响。如著名的《论诗》绝句之一：

李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜。江山代有才人出，各领风骚数百年。

通俗而理性的诗句中寓含的，正是对包括自己诗作在内的中国诗歌发展趋向的清醒认识。

第三节　姚鼐与翁方纲

当袁枚在文学界影响甚大之时，在文学思想上与其相异而也具有一定声势的，为姚鼐与翁方纲。但姚鼐所重在文，其尤重者又为非文学之文，故就文学的发展而言，其影响实不如袁枚。翁方纲所倡导的"肌理说"虽是诗论的一种，但主张太偏，在当时就未受到较广泛的重视，很快就趋于衰落了。

一、姚　鼐

桐城派发展到乾嘉之际，一种企图将方苞式的"义法"与刘大櫆的"神气、音节、字句"说进行综合的倾向开始出现，其间的代表性作家，是姚鼐。

姚鼐(1732—1815)字姬传，一字梦谷，署室名曰惜抱轩，后人因称其为姚

惜抱。他是方、刘二人的同乡，并曾及刘大櫆之门。在仕途上他比乃师幸运，乾隆二十八年(1763)考取进士后，由庶吉士改礼部主事，累官至《四库全书》纂修官，又以记名御史的身份告归。可谓一帆风顺。后半生主讲江南紫阳、钟山等书院，达四十余年。著述颇富，有《惜抱轩诗文集》、《古文辞类纂》、《五七言今体诗钞》、《唐人绝句诗钞》等。

姚鼐被前人列为桐城派"三祖"(又称"方刘姚")中的殿军，一个重要的缘由，即是他提出"义理、考证、文章"三者合一的主张(见《惜抱轩文集》卷四《述庵文钞序》)，并编选了一部后来流传甚广的古文选本——《古文辞类纂》。《古文辞类纂》通行本七十五卷，选录先秦迄清代文章七百余篇，分论辨、序跋、奏议、书说、赠序、诏令、传状、碑志、杂记、箴铭、赞颂、辞赋、哀祭十三类排列。依照姚氏自己的解说，其选文的标准可归纳为神、理、气、味、格、律、声、色八字(见《古文辞类纂序目》)，这八字从形式上看，可谓刘大櫆的"神气、音节、字句"说的扩充：神、理、气、味即源于"神气"，而"格、律、声、色"则相当于"音节、字句"。但反观《古文辞类纂》所选，其占据中心地位的作家作品，是由明代唐顺之所标举的"唐宋八大家"之文、清代正统文人所推崇的明代归有光之文，以及姚氏的前辈同乡方苞、刘大櫆之文。诸家之作人选与否，又与文章本身所表达的题旨是否合乎正统"义理"颇有关联，如书中"杂记"之部所收刘大櫆之作，为《浮山记》、《窦祠记》、《游凌云图记》三篇，除《浮山记》纯为写景外，其余两篇一颂明末击"流贼"救桐城的战将(《窦祠记》)，一赞"播国家之休风、鸣太平之盛事"的官吏游乐生活(《游凌云图记》)，都有裨于政教，而刘氏充满个人感慨的《游晋祠记》之类则不予选收。姚鼐于自己业师的作品也如此严格择取，可见其书的编纂宗旨，从本质上说更接近于方苞的论文理论，而与刘大櫆的文学见解貌合神离。

姚鼐本人的创作实践，也与方苞相似：《惜抱轩诗文集》中甚少文学性的文章，而颇多高谈义理之辞。其间稍可一提的，是《游媚笔泉记》一篇：

> 桐城之西北，连山殆数百里，及县治而迤平。其将平也，两崖忽合，屏矗墉回，崭横若不可径。龙溪曲流，出乎其间。
>
> 以岁三月上旬，步循溪西入。积雨始霁，溪上大声，泓然十余里。旁多奇石，蕙草松枞，槐枫栗橡，时有鸣巂。溪有深潭，大石出潭中，若马浴起振鬣，宛首而顾其侣。援石而登，俯视溶云，鸟飞若坠。
>
> 复西循崖可二里。连石若重楼，翼乎临于溪右。或曰：宋李公麟之垂云沜也。或曰：后人求公麟地，不可识，被而名之。石罅生大树，荫数十人。前出平土，可布席坐。南有泉，明何文端公摩崖书其上曰：媚笔之泉。泉漫石上，为圆池，乃引坠溪内。左丈学冲于池侧方平地为室，未就，

要客九人饮于是。日暮半阴，山风卒起，肃振岩壁榛莽，群泉矶石交鸣，游者悚焉，遂还。

是日姜坞先生与往，鼐从，使鼐为记。

此篇结构严密、文字简古，处处见出其锤炼字句之力和对高峻的气势的追求，但都不如前引其师刘大櫆《游晋祠记》的写景诸句之能较真切地显示自然景色之美。篇中于个人感受更不着片言只语。而且即便是这样的文学性文章姚氏亦极少作，可见桐城派发展到这一阶段，文学的本位意识，是再度削弱了。

二、翁方纲

在乾嘉时期文学缓慢地重振的过程中，坚持走一条与袁、赵、蒋“乾隆三大家”等相异的路径的，是翁方纲。

翁方纲(1733—1818)字正三，号覃溪，顺天大兴(今属北京)人。乾隆十七年(1752)考取进士，官至内阁学士。著有《复初斋集》及《石洲诗话》、《苏诗补注》等。其人比袁枚年轻十七岁，而所持文学观念与所写作品(主要是诗歌)面貌皆较袁枚的陈旧很多。在理论上他最有影响的，是提出了一种所谓的“肌理说”。他说：

> 昔李、何之徒空言格调，至渔洋乃言神韵。格调、神韵皆无可着手也，予故不得不近而指之曰肌理。少陵曰：“肌理细腻骨肉匀。”此盖系于骨与肉之间而审乎人与天之合，微乎艰哉。(《仿同学一首为乐生别》)

这是一种将诗类比为自然人的肌体的奇特观念。在这种奇特观念的支配下，翁氏认为即便是艺术的诗也可以像后世的解剖医学那样，实在而直观地解析其结构、意象乃至其他任何构成部件。而实现这种实在的解析的前提，在他看来是要具备丰厚的学问①。但学问又不是那种纯粹的以求真为目标的知识，学问的根本是在于求得一个“理”字。这个“理”字的最高级表现形式，就是合乎官方正统的程朱理学。所以在《理说驳戴震作》一文中，他对同时著名学者戴震《孟子字义疏证》一书中“言‘理’力诋宋儒”，而仅从学理的角度推论“理”的释义乃“密察条析之谓”的做法大为不满，以为“夫理者彻上彻下之谓，性道统挈之理即密察条析之理，无二义也；义理之理即文理、肌理、腠理之理，无二

① 翁氏《神韵论下》云：“……即所谓‘诗有别才，非关学’之一语，亦是专为骛博滞迹者偶下砭药之词，而非谓诗可废学也。须知此正是为善学者言，非为不学者言也。”类似的意思在《延晖阁集序》等文章中也有表述。

义也”。这样，翁氏的诗歌“肌理说”，从根本上说就跟当时袁枚提倡的“性灵说”完全异趋，而与清代前期桐城派的“义理说”和稍早的沈德潜“温柔敦厚”诗教说，如出一辙了。

如此则即便从较“低级”的操作层面看，翁方纲的“肌理说”也无法给诗的创作带来任何突破性的进展，就是可以遇料的事了。这方面最好的例子，是翁氏自己的诗歌。《复初斋诗集》中的作品数量上高达六千首，但由于题材上被“义理”所限制，表现方式方面又受到了学问的困扰，大部分诗“如博士解经，苦无心得”①。像集中因被选入几种著名的清诗总集而尚算有点名气的《洋画歌》、《汉延熹西岳华山庙碑歌为朱竹君赋》等长诗，或直白记录所见所闻，或满纸加注、详细考证，根本没有诗意，这也就无怪乎后人要给翁方纲以如下这般尖锐得有点刻薄的批评了：

> 翁以考据为诗，饾饤书卷，死气满纸，了无性情，最为可厌②。

第四节　黄景仁与张问陶

袁枚以外，当时在诗歌创作上成就最为突出的是黄景仁与张问陶。在对诗的根本看法上，二人实可视为袁枚的同道。

一、黄景仁

黄景仁(1749—1783)，字汉镛，一字仲则，号鹿菲子，武进(今江苏常州)人。十七岁为秀才，不久就读于常州书院，屡应乡试不第，因客游湘、皖等地，入湖南按察使王太岳、安徽学政朱筠幕。后游京师。乾隆四十一年(1776)应皇帝“东巡召试”，列名二等，任武英殿书签官，以例得仕主簿，捐赀为候选县丞。而被债家所迫，离京西行。最终病卒于山西解州，年仅三十五岁。有《两当轩集》。

黄景仁年辈小于名列江右三大家之首的袁枚，而自少即与袁氏相识，且有诗酒往还。其《呈袁简斋太史》诗于随园推崇备至，谓之“文章草草皆千古”、“唤起文人六代魂”。袁枚对这位晚生后辈亦颇加赞许，在《仿元遗山论诗》中称黄氏为“今李白”。其互相褒许的缘由，大约是因为两者对于人生应当追求

① 洪亮吉《北江诗话》评翁方纲诗之语。

② 见朱庭珍《筱园诗话》卷二。

一己的自由与快乐，并在自己的诗中畅写这份自由与快乐这一问题，有十分近似的看法①。但是黄景仁的诗除了精神上跟袁枚诗有相通之处外，整体面貌则大相径庭。究其原因，乃是黄氏短暂的一生中，承受了袁氏从未经历过的贫困与疾病的双重煎熬和强烈的失恋痛苦②，作为一位个性极强的读书人，高度的自尊与现实所造成的个人难以更改的卑微处境，使其作品成为敏感的内心世界复杂活动充分外化的一种表征，其风格，因此也就在追求自由、爱情与人生快乐的疏放之下，多了一重深切的顾影自怜式的感伤。

黄景仁现存诗作中，曾经受到同时人称赏，也为后人广泛称引的，是《癸巳除夕偶成》二首中的第一首，和《绮怀》十六首的第十五首。前一诗云：

> 千家笑语漏迟迟，忧患潜从物外知。悄立市桥人不识，一星如月看多时。

诗写于乾隆三十八年除夕，时黄景仁不过二十五岁的年纪。前人或以为此诗于乾隆间时事有所寓指③，那大概只是一种推测。由诗所营造的境界看，其更明显的，是深入地刻画了一位尽管年轻却已经历了一些人生沧桑的书生内心的无限惆怅，以及面对无垠星空时所感受到的真切的孤独。这种孤独感也正是强烈的自我意识的产物④。

至于《绮怀》，其第十五首虽然传诵最广，但全部十六首乃是一个有机整体，也是中国古代爱情诗中的特绝之作，而且显然与五四新文学中的爱情诗相通。单把其中的第十五首孤立起来观察，还不足以充分理解其内涵与优越性。这组诗的第一至五首，写二人由两小无猜而终于产生私情。第六至第九首写二人分别后他的无穷思念。第十首写对方与别人成婚后生了孩子，他在孩子的汤饼宴上又见了她一面，他为重见而深感欢欣，又为今后的天各一方而无限伤痛。第十一首以下皆写自己的怀念和痛苦。今引第五至第十首、十五至十六首如下：

> 虫娘门户旧相望，生小相怜各自伤。书为开频愁脱粉，衣禁多浣更生香。绿珠往日酬无价，碧玉于今抱有郎。绝忆水晶帘下立，手抛蝉翼助新

---

① 对此黄氏在诗中颇有表白，如《太白墓》中即有"人生百年要行乐，一日千杯苦不足"之语。

② 关于黄景仁一生处于贫困境地的情形，洪亮吉《国子监生武英殿书签官候选县丞黄君行状》有具体的叙述，可参阅。又黄景仁《自叙》云："体羸疲役，年甫二十七耳，气喘喘然有若不能举其躯者。"（《两当轩集》附录《自叙》）可见其年轻时身体状况即甚不佳。

③ 陆继辂《合肥学舍札记》记吴山锡语云："此诗题《癸巳除夕》，乾隆三十八年也。其明年有寿张之乱，金星先期骤明，作作有芒角，作者盖深忧之，非流连光景之作也。"

④ 事实上《两当轩集》中还有许多诗也出现了近似的画面，《晚眺》的"独立苍茫数雁群"等句皆属此类。

妆。(其五)

小极居然百媚生,懒抛金叶罢调筝。心疑棘刺针穿就,泪似桃花醋酿成。会面生疏稀笑靥,别筵珍重赠歌声。沈郎莫叹腰围减,忍见青娥绝塞行。(其六)

自送云軿别玉容,泥愁如梦未惺忪。仙人北烛空凝盼,太岁东方已绝踪。检点相思灰一寸,抛离密约锦千重。何须更说蓬山远,一角屏山便不逢。(其七)

轻摇络索撼垂罳,珠阁银栊望不疑。栀子帘前轻掷处,丁香盒底暗携时。偷移鹦母情先觉,稳睡猧儿事未知。赠到中衣双绢后,可能重读定情诗。(其八)

中人兰气似微醺,芗泽还疑枕上闻。唾点着衣刚半指,齿痕切颈定三分。辛勤青鸟空传语,佻巧鸣鸠浪策勋。为问旧时裙衩上,鸳鸯应是未离群。(其九)

容易生儿似阿侯,莫愁真个不知愁。夤缘汤饼筵前见,仿佛龙华会里游。解意尚呈银约指,含羞频整玉搔头。何曾十载湖州别,绿叶成阴万事休。(其十)

几回花下坐吹箫,银汉红墙入望遥。似此星辰非昨夜,为谁风露立中宵?缠绵思尽抽残茧,宛转心伤剥后蕉。三五年时三五月,可怜杯酒不曾消。(其十五)

露槛星房各悄然,江湖秋枕当游仙。有情皓月怜孤影,无赖闲花照独眠。结束铅华归少作,屏除丝竹入中年。茫茫来日愁如海,寄语羲和快着鞭。(其十六)

在这组诗里,他不仅勇敢地写了自己的一次违反礼教的爱情——私情,而且深刻地写了在这种爱情中的欢乐、痛苦,对爱情的执着,在对方成婚、生子后自己的苦恋,而且大胆地宣告了失去爱情后人生即变得毫无意义,因而只求速死,所谓"茫茫来日愁如海,寄语羲和快着鞭"。这一切都可视为五四新文学中的爱情诗的先驱。所以冰心说,她在早年就"迷上了龚定庵、黄仲则(《两当轩诗集》)和纳兰成德";"如龚诗中有'落红不是无情物,化作春泥更护花',黄诗中有'似此星辰非昨夜,为谁风露立中宵',皆是极好的句子"①。黄诗的这两句确实写得"极好",其第一句具有象征性,意味着爱人已离他而去,昔日的欢乐已经一去不回,但他仍然如此痛苦地期待,这又是为了谁呢?

黄景仁诗如此无所顾忌与独特,在他以前的中国文学中是很少见的,这其实

① 《冰心复严文井信》,《当代》1991年第3期。

是现实对诗人加以双重压力的结果。一方面是贫病交迫的实际生活致使诗人步履维艰，另一方面个人内心异常丰富的情感与极其强烈的自尊不断受到摧挫。于是发而为诗，也就在很大程度上突破通行规则，显现出强烈的个性色彩。由《两当轩集》中所存诗看，其表现为两种风格稍有不同的类型。

类型之一，是跟上引《癸巳除夕偶成》、《绮怀》等风格近似，而对个人处境的危困显现出更多的悲感。代表性的作品如七律《夜起》：

> 诗颠酒渴动逢魔，中夜悲心入寤歌。尺锦才情还割截，死灰心事尚消磨。鱼鳞云断天凝黛，蠡壳窗稀月逗梭。深夜烛奴相对语，不知流泪是谁多[1]？

诗人对于作诗与饮酒二者都达到了人魔的境界，其真实的原因除了对诗酒本身有一点特殊的兴趣外，更多的是在于可以借诗酒抒发自己满腔的郁闷与不平。郁闷与不平产生的根源，则在于个人的抱负、才华转眼都被那压抑个人充分自由发展的现实环境消解殆尽。即便如此，诗人依然心有不甘，依然将绝望当作希望来细细品味。但其内心自然明了眼前的一切都已成定局，除了深夜与蜡烛相对流泪，别的做什么都是徒劳无益了。描写这种令人绝望而又无奈的士人心态，本非黄景仁首创，但像本诗这样不顾传统诗教要求的节制，一任情感宣泄地畅写男性的怨愁悲泣，确乎是前所罕见的。类似的意旨，黄氏在《杂感》一诗中表述为"十有九人堪白眼，百无一用是书生"，无可奈何的表层语辞下隐含的，是对严酷的现实致使士人社会地位陡降，乃至人格丧失的强烈的激愤。而《东阿项羽墓》诗中所说的"美人骏马应同恨，多少英雄末路人"，则可说是这种为士人抱不平心态的拓展与延伸。

类型之二，则情绪较前者高昂，风格洒脱，翁方纲所说的"凌厉奇矫"颇可作为其标志。而其精神内质，仍是贯穿黄诗始终的对个人的重视和因人世沧桑而生的感叹。兹举其著名的歌行《笥河先生偕宴太白楼醉中作歌》为例：

> 红霞一片海上来，照我楼上华筵开。倾觞绿酒忽复尽，楼中谪仙安在哉！谪仙之楼楼百尺，笥河夫子文章伯。风流仿佛楼中人，千一百年来此客。是日江上同云开，天门淡扫双蛾眉。江从慈母矶边转，潮到然犀亭下回。青山对面客起舞，彼此青莲一抔土。若论七尺归蓬蒿，此楼作客山是

---

[1] 黄景仁还写过一首与此诗题旨、风格都十分相近的诗《旅馆夜成》："斜月阴阴下曲廊，燕眠蝠掠共虚堂。床头听剑铮成响，帘底看星作有芒。绿酒无缘消块垒，青山何处葬文章？待和烛剪些须语，又恐添渠泪一行。"末联与《夜起》如出一辙。

主。若论醉月来江滨，此楼作主山作宾。长星动摇若无色，未必常作人间魂。身后苍凉尽如此，俯仰悲歌亦徒尔。杯底空余今古愁，眼前忽尽东南美。高会题诗最上头，姓名未死重山丘。请将诗卷掷江水，定不与江东向流。

自然的一切物象，楼台、青山、明月、长星，都没有确定不移的质性，都会随着现实参照物的改变而改变。但是诗人落笔撰成的诗卷，却以其不朽的价值而成为必不与江水东流而去的恒定之物，屹立于人间。这首有着李白歌行一般浪漫而激情充溢的作品，在表达诗人个体的强健姿态方面确实有一点袁枚所称的"今李白"的味道①。稍有异味的地方，是诗中终究未能彻底摆脱黄诗根柢上的感伤基调，而于不经意中流露出了对个人身后苍凉的无奈与悲戚。

作为袁枚的同道与后辈，黄景仁对诗艺的探索，颇有超越随园之处。他的诗，力度与气魄虽不及袁诗，而遣词造句的工巧与细密，则远胜袁诗。像上引七律《夜起》的第三联"鱼鳞云断天凝黛，蠡壳窗稀月逗梭"，用鱼鳞状写云态，蠡壳形容窗影，本极平常，但其后各以"断"、"凝"、"稀"、"逗"两组或沉重或轻盈的动词勾连夜景，便在有限的语辞间营造起一种意蕴无穷的氛围。又如《晓行》中"小店欲随平野去，残灯都被晓风收"两句，画面不仅有纵深感，且有时间上的延续性，从而借着拂晓野外小店、残灯的孤寂无依，把一份落寞萧飒的诗人心绪呈现了出来。值得注意的是，黄景仁诗中表现出的这种对诗艺的讲究，正是当时的清代诗坛十分缺乏的。因此从文学发展的历程看，具有特殊的意义。

二、张问陶

张问陶(1764—1814)，字仲冶，号船山，四川遂宁人，生于山东馆陶。乾隆五十五年(1790)进士，由翰林院庶吉士，授检讨，迁御史、吏部郎中。嘉庆十五年(1810)出知莱州，因与上官龃龉，在官年余即辞职，南下苏州做寓公。有《船山诗草》。

在乾嘉时期的诗坛上，张问陶是继袁枚、黄景仁之后，又一位个性特出的诗人。在同时人眼中，他是个"才子"兼"狂士"型的人物，性格爽朗，没有什么城府。据说在迁官御史后，他曾连上三疏，一劾六部九卿，一劾天下各督抚，一

① 事实上黄景仁在文学上也非常崇拜李白，《太白墓》中即有"我所师者非公谁"的话；而对杜甫，则谓"终嫌此老太愤激"，尽管在另一个地方他承认"杜固诗之祖"(《诗评》)。

劾河漕盐政。而当朋友问他这样做就不怕积怨于众官时，他却半开玩笑半认真地回答："我所责难者，皆大臣名臣事业，其思为大臣名臣者，方且感我为达其意，若无志于此者，将他身分抬得如此高，惭愧不暇，何暇怨我乎？"[①]在险象环生的宦海里，以此种纯真的姿态与同僚相处，这位曾自号"老船"的张才子自免不了最终翻船的下场。但他以同样的纯真去做诗，却于清代中叶山重水复疑无路的诗歌创作困境中，别辟一途，获得了相当的成功。

张问陶曾公开否认自己的诗有学袁枚诗之处[②]，但由《小仓山房尺牍》所收袁枚"答张船山太史"（《船山诗草》附录）言及张氏"名所著诗集为《推袁集》"[③]一点看，其私心还是颇宗袁诗的。同时，《船山诗草》中现存的不少诗作，也反映了张问陶的诗歌主张在精神上与袁枚的"性灵说"一脉相承。他同样认为诗应表现"性灵"，在《题法时帆（式善）前辈诗龛向往图》中曾感叹："不写性灵斗机巧，从此诗人贱于草！"他同样把表现个人感情视为诗的生命，一再表示："既来人世可无情"（《怀人书屋遣兴》之七）、"好诗不过近人情"（《论诗十二绝句》之十二）。与此相应，他也把诗是否有个人的独特面貌视为衡量作品优劣的重要标准，而有"诗中无我不如删"（《论文八首》之七）和"写出此身真阅历，强于饤饾古人书"（《论诗十二绝句》之三）的断语。这些见解贯彻到张氏本人的创作之中，便决定了船山诗与随园诗在内质上颇有相通之处。

和袁枚诗作一样，张问陶的诗在表现男女情感方面也显得颇为通脱。他首先不像当时的一班"正人君子"那样，把女性视为祸水，而在《美人篇》里宣称："人貌充宇宙，有美忽超尘。美人实无罪，溺者自忘身"、"美人亦人耳，既遇宜相亲"。据此又从其重视个人情感的角度出发，直率地在诗中自道心迹："竟逢知己何妨死，未遇倾城不肯狂。"（《佛前饮酒浩然有得》）显现了他将女性之美视为一种情感与艺术兼融的特殊的人生境界加以追求的心志[④]。这样，他也就自然地把文学中表现夫妇之间的浓情蜜意看作是理所当然的事，而赋诗一改前此此类题材作品故作姿态、压抑真情的表达方式。像下面这首《春日忆内》：

> 房帏何必讳钟情，窈窕人宜住锦城。小婢上灯花欲暮，蛮奴扫雪幕无声。春衣互覆宵寒重，绣被联吟晓梦清。一事感卿真慧解，知余心澹不

---

① 见陈其元《庸闲斋笔记》卷五。

② 《船山诗草》卷十一有《颇有谓予诗学随园者笑而赋此》二首，其一云："诗成何必问渊源，放笔刚如所欲言。汉魏晋唐犹不学，谁能有意学随园。"

③ 现存《船山诗草》编年诸集中无名"推袁集"者，疑此题名张氏后来已改为他名，或《推袁集》为张氏生前自选的一种诗集。

④ 张氏诗中有"娶妇也须无俗韵，生儿应免出凡材"的话（见《船山诗草》卷四《妇翁林西厓先生初任成都县……作砚缘诗四首志之》之四），前一句亦此心志的表白。

沽名。

起句便力破夫妻之间讳言“钟情”的陈习，而借回忆个人婚姻生活中的种种浪漫场景，如“春衣互覆”式的关怀，“绣被联吟”中的欢愉等等，使本应是男女爱情关系描绘重点的夫妇感情，得到了前所罕见的真确的呈现。

从艺术的层面上说，张问陶的诗集中，还有一部分作品与袁枚之作面貌不尽相同，且以富有独创性而更值得注意。这部分诗的写作与张氏个人生活长期处于比较贫困的境遇有关，更与张氏具有落拓不羁的个性相涉，其共同的特征，是在游戏笔墨形态中寓含了对人生哀乐的种种深切的感受，有一种清诗中难得一见的奇趣。像大受袁枚称赏的《稚存闻余将乞假还山作两生行赠别醉后倚歌而和之》一诗①，以奇特的想像虚构醉境中的两位书生登云上天，与酒星为伴，痛饮杯中明月，在悲喜交加中分别的情形，便极具感染力。

> 读君《两生行》，涕笑一时作。黑夜关门读不休，打窗奇鬼争来攫。怀诗忽走心茫然，远登云栈如登天。人言彼土即吾土，藏诗可以经千年。我方欲西行，一星坠我前。戴樽衣甕佩龙勺，俗客惊骇疑真仙。莫惊鬼夺诗，我为公呵护。且复立斯须，和此好诗去。是时下界冬已残，风狂雪虐天漫漫。一生牵衣不忍诀，一生和诗呕出血。城南柳秃空无枝，天诏酒星缩离别。重读《两生行》，如见两生情。一一若吾语，大叫难为赓。翩然一跃入杯底，绕地万人呼不起。双丁二陆偏同时，万古之名今已矣。酒星抱月来，掷入两生杯。两生惊起糟丘台，欢声轰作隆冬雷。忽闻门外征马语，两僮泣下纷如雨。马声高朗僮声俯，似诉两生离别苦。一生闻之悲，一生闻之喜。两生悲喜人不知，天外浮云地中水。君不见开天盘古氏，其情最可怜。九州莽莽无人烟，独坐独行一万年。又不见高真之居亦孤寂，举酒招人人不睡。九天费尽百神谋，仅夺唐朝一长吉。两生把盏同轩眉，居然日日相追随。一生偶送一生去，临歧何必吞声悲。我马莫怜君马独，我僮莫向君僮哭。云天万里好联吟，共把长空当诗屋。

《两生行》本是洪亮吉（稚存）为送张氏还蜀而写的一首赠别之作；所谓“两生”，即洪、张二人。张问陶的这首酬答之诗，则借了洪诗原来塑造的诗中人物，与原诗末“从此长安少一生，酒星只照南头屋”诸语，而改实为虚，移花接木，将诗境从地下搬到天上，使两生摇身一变成了可使星月风云为之动容的神人。诗中最有意味处，是用开天盘古氏的孤独，反衬两生“日日相追随”的幸运，因而在抒写离别的悲情之中，又蕴含了人生得一知己的无限欣喜。张诗的性情之灵以及因此而

① 见《随园诗话补遗》卷五、卷六。

创造出的那份奇趣，于此可见一斑。

有这份奇趣的船山诗，不只出现在歌行一体中，律诗和绝句里也不乏其例，并且由于体制的缘由，律绝里的这类作品还显得更具美感。如下面的二首：

一家风俗古乡村，童仆妻孥笑语温。灭烛深宵同说鬼，满帘明月不关门。(《成都紫薇花书屋杂诗》六首之六)

悄然谁礼梵王宫，恶树千寻倚暮空。万翅盘风鸦点黑，一星夺月鬼灯红。兴衰如梦斜阳远，颂祷无灵浩劫同。时有樵人拾遗像，细敲佛骨辨青铜。(《古寺和韵》)

二诗都写到了"鬼"，但前者轻松，有飘逸之势；后者沉重，带着浓烈的色彩。而从构思的角度说，则均打破常规，将人间的温暖与因历史变迁而生的感慨，置于一个具有对立意味的场景里加以展示，因此具有既使人警醒又令人回味的出众效果。

第五节 舒位与彭兆荪

年岁与张问陶相埒、在创作上也有显著成就的诗人尚有舒位与彭兆荪。他们的诗歌创作也都不受羁络、直抒性灵。其创作的基本出发点固然与黄景仁、张问陶相同，且对稍后的龚自珍也有明显的影响。龚自珍《己亥杂诗》中有一首为："诗人瓶水与谟觞，郁怒清深两擅场。如此高材胜高第，头衔追赠薄三唐。"原注："郁怒横逸，舒铁云《瓶水斋》之诗也；清深渊雅，彭甘泉《小谟觞馆》之诗也。"值得注意的是：龚自珍自述其创作云："欲为平易近人诗，下笔清深不自持。"彭兆荪的"清深"与龚自珍诗本有相通之处；而龚诗《夜坐》的"一山突起邱陵妬，万籁无言帝坐灵"之类，又何尝不"郁怒横逸"？

一、舒 位

舒位(1765—1815)，字立人，号铁云，直隶大兴(今北京)人，生于苏州。少年时期随父宦居广西，曾以侍父迎接安南使者而赋《铜柱》诗，名传异域。乾隆五十三年(1788)中举，但以后数次应进士试皆不果。曾人黔西观察使王朝梧幕，且客游湖、湘等地。嘉庆二十年除夕，因母丧悲痛过度而卒。平生能书擅琴，兼长制曲，而以诗名世，有《瓶水斋诗集》。

舒位立身谨慎，文学创作却"殊不类其为人"，而以"诗才奇伟恣肆"为时人

所称道(见《瓶水斋诗集》附录二萧抡撰《舒铁云孝廉墓志铭》)。立身与为文的这种反差强烈的对比,实以个人内心深层的矛盾与痛苦为代价。他一面对"生男作客半如无"的说法表示真切的理解,引入自己的诗中,为远游不及照顾家人而自责①;另一面也在为"书生末路一官催"的冷酷现实而悲叹不已②。他从天性上说是一位不愿受任何束缚的人,平时"单衣练布,惟能昼眠;散发斜簪,不标丰度"(见《瓶水斋诗集》附录三王良士所撰《瓶水斋诗集序》),但环境又逼迫他不得不有所收敛,负起一定的道德责任;而当他担负起责任时,他又无法忘情于臆想中的自由所能给自己带来的快乐③。于是他南北漂泊,思家而难得归家;屡败屡试,期待着世俗的成功,却又从心底里蔑视功名④。个性无疑有被压抑的一面,但同时躁动的心绪也无时不在。形之于诗,便出现了龚自珍所谓的"郁怒横逸"的独特风貌。"横逸"指其超越常规。

在舒位同时的某些人眼中,瓶水斋诗里最受注目的似乎是《破被篇》。这首以"读书万卷读不破,走入破被堆中卧"起首,归结为"我乃化为蝴蝶夜夜飞天魔"的七言古诗,据载甚受法式善的激赏⑤。但其实它除了有一份书生式的自嘲与一点超越时空的想像之外,整体构思及意境并不十分出色。真正能代表舒诗那种"郁怒横逸"特征的,首先是下面这四首《昭君诗》。诗前有小序:

> 汉元帝时,陈汤斩郅支单于,传首京师。呼韩邪单于闻之,且喜且惧,入朝愿婿汉氏,遂以后宫良家子王嫱配焉。匪寇昏媾,与唐回纥有异。自石季伦《王明君辞》已多谬咏,后之作者第弗深辨。惟元帝按图召幸,致讥险谒,而嫱又自向掖庭令请行,不已衒乎?譬如李平驰间道而始识真卿,毛遂喻囊锥而自媒赵胜,上不好瑟,下不爱鼎。士女之耽,嘻,可慨矣!
>
> 永巷年年怨绮罗,长门夜夜定风波。可知千载琵琶语,绝胜三秋团扇歌。依旧锦车驰玉垒,分明钿合隔银河。蛾眉肯用黄金赎?妾被黄金误已多。
>
> 天汉当年百战勋,安危谁料托红裙?紫台梦冷南宫漏,青冢魂招北塞云。尚有牧羊苏属国,可怜射虎李将军。由来一片关山月,拍遍胡笳不忍闻。
>
> 省识春风一面无,真真难向夜深呼。卷中人在崔娘老,马上妆成蔡女

① 见《陈序璜明经属题其母氏遗诗》二首之二,据诗自注,"生男作客半如无"乃陈母诗中语。

② 见《天津县斋与丁秋水孝廉话旧》四首之四。

③ 他在《观演长生殿乐府》四首之三中有"酒绿灯红夜,春风舞一场"之语,似不但状观戏所见,亦抒内心所感。

④ 他在《题钱舜举锦灰堆横卷》中说:"浮名只宜画作饼,好官无过多得财。"

⑤ 见舒位《题梧门先生三君咏后并寄》诗内自注。

孤。此去定骑红尾凤，再来岂有白头乌？当时竟杀毛延寿，未画明妃出塞图。

雁门关外马牛风，远嫁乌孙事略同。但使古公能好色，不妨魏绛论和戎。掖庭请去恩非薄，山壑犹存句最工。回首平城三十万，是谁奇计出无穷。

诗序的大意是：汉元帝时，国家的力量强大，呼韩邪单于请求赐婚，并不是用武力威胁，汉元帝是自己答应他的请求的。而后来的作者对汉元帝按照图画来决定是否"召幸"宫中女子，并不与真人见面的行为不置一辞，只是讥评毛延寿的奸险，对王昭君自己请求许配给呼韩邪单于，并在辞别元帝时打扮得美丽出众，却批评为"不已衒乎"，但她实是因为她在汉宫中受尽冷落，根本未能见皇帝一面[①]；这正如毛遂的所谓"脱颖而出"，没有什么可以责备的[②]。既然"上不好瑟"，"下"又何必"爱鼎"？在男女情爱问题上女性一直受到压抑[③]实在是可悲慨的。在舒位的时代，这是很大胆的见解。

此诗的第一首是说：宫女和失宠的皇后固然生活痛苦，因而昭君远嫁的遭遇比起受冷落的班婕妤来要好得多[④]，就是像杨贵妃那样受宠爱的，最后还不是成了牺牲品[⑤]？到了匈奴以后，即使汉天子要用黄金把她赎回来，她也不会同意。第二首则说，昭君出塞并不是因为考虑国家的安危[⑥]，而纯粹是个人的选择。她在汉宫过的是寂寞孤独的生活，因而宁可死在北国——"青冢魂招北塞云"。这当然是悲惨的，然而，命运悲惨的岂止是女性的王昭君，男性的苏

---

① 王昭君是汉元帝的宫女。相传汉元帝并不亲自观看宫女的容貌，而是根据画工所画的她们的图像来"召幸"的。昭君很美，但却被画得不好看，所以在宫中受尽冷落。及至南匈奴单于呼韩邪来朝，"帝敕以宫女五人赐之。昭君入宫数岁，不得见御，积悲怨，乃请掖廷令求行。呼韩邪临辞大会，帝召五女以示之。昭君丰容靓饰，光明汉宫。顾景徘徊，竦动左右。帝见大惊，意欲留之。而难于失信，遂与匈奴。"(《后汉书·南匈奴传》)

② 毛遂之事及其"颖脱而出"的比喻(这也就是后世成语"脱颖而出"的由来)见《史记·平原君列传》。

③ 《诗经·卫风·氓》："于嗟女兮，无与士耽。士之耽兮，犹可说也；女之耽兮，不可说也。"显示了在"士女之耽"方面男女的不平等。

④ 杜甫《咏怀古迹五首》中关于王昭君的一首有"千载琵琶作胡语"句，此诗的"千载琵琶语"借指王昭君的遭遇；相传为汉成帝时的班婕妤于失宠后所作的《怨诗》中，有"……裁为合欢扇，团团似明月。……常恐秋节至，……恩情中道绝"等句，此处以"三秋团扇歌"借指班婕妤的命运。

⑤ 《长恨歌》中，杨贵妃被处死后，唐明皇委派的方士在仙山中找到了她；她"惟将旧物表深情，钿合金钗寄将去"。此处的"钿合隔银河"借指杨贵妃已被处死，"依旧"句则指唐明皇。在处死杨贵妃后，依然作为皇帝排场豪阔，到达了成都。

⑥ "安危谁料托红裙"是"谁会设想把国家的安危寄托于红裙"之意；这是说昭君的出塞并不牵涉国家安危。

武、李广又何尝不如此！第三首写王昭君在汉宫的凄苦以及她在匈奴竟然能够找到配偶，同时指责[①]汉元帝竟不为王昭君留下一个真实的图像。第四首是说只要能做到内无怨女，外无旷夫，与夷狄和睦相处也不妨[②]。所以王昭君自己请求嫁到匈奴去，对国家就非薄情寡义[③]，杜甫以"群山万壑赴荆门"之语对王昭君大加赞美，这实在是最好的诗句[④]。

在《昭君诗》及其序中，可以看出诗人对世事有很多的愤懑——从女性的被压抑到苏武[⑤]、李广所受到的不公正的遭遇，对世俗的观念——包括当时占主流地位的不少观念——又不甘屈从。以王昭君的传说而论，对她的嫁与南匈奴，本有被迫和出于她的主动请求二说，宋代以降一直以前一说为主；而持后一说的，也只说她的这种做法是为了发舒"悲怨"。此诗却认为比起在皇宫中遭受冷落甚或经历"风波"的班婕妤、陈皇后（"长门"是汉武帝陈皇后所居）以及"永巷"中的许多宫女来，王昭君的命运已好得多了；甚至说为了不使自己成为"怨女"，不妨像王昭君那样地去"和戎"，并对她大加赞扬。这是对女性作为个人的权利的大胆肯定，也是对世俗观念的大胆挑战。在后来的新文学中，有把王昭君与呼韩邪单于的结合作为真实的爱情来歌颂的[⑥]，因此，在舒位此诗中也正蕴含着与新文学相通的成分。

舒位的这类诗，在感情上和观念上固然可称"郁怒横逸"，在艺术上则以清词丽句抒写深沉的感慨，于秀逸中深具力度。龚自珍评论他与彭兆荪的诗说："如此高才胜高第，头衔追尊薄三唐。"（《己亥杂诗》）实是称赞他们已自辟境界，非前人的优秀之作所可范围了。

舒位的另一些诗作，写得虽没有《昭君诗》这般郁怒横逸，而多以一种清丽的笔调，抒发或孤寂或惆怅的人生况味，但仍可见其与环境的深刻矛盾。如《遥夜》：

---

① 第三首写王昭君在汉宫中生活凄苦，连见皇帝一面都不可得，她甚至难以在深夜痛苦地呼号。而女性是很快就要老去的，今天画图中所见的美人都早就老了，王昭君的青春却被如此地践踏，到她妆成远赴匈奴时依然只是孤身一人。但她此去定然要找到自己的配偶，决不会成为白头乌重新回来。只可惜汉元帝只是杀了毛延寿，而不为王昭君留下一个真实的图像。

② "古公能好色"出于《孟子·梁惠王》下："昔者太王好色，爱厥妃。……当是时也，内无怨女，外无旷夫。"太王即古公。"魏绛论和戎"之事见《左传·襄公四年》。

③ 朱熹《诗集传·鸱鸮》中释"恩"为"情爱"；又《大戴礼记·本命》："礼义者，恩之主也。"故此诗中的"恩非薄"可释为并非薄情寡义。

④ 本书第四编第一章第一节对杜甫此句有较详细的阐释。

⑤ 苏武在匈奴十九年，历尽艰危，但回朝之后仅为典属国，"秩中二千石"，一度且被罢官；他的儿子也被卷入谋反案而被杀。见《汉书·李广苏建列传》。

⑥ 见顾青海著《王昭君》一剧，初载郑振铎、章靳以主编《文学季刊》1934年第2期。

遥夜萧然此泊舟，不成去住且勾留。钟鱼远近湖边寺，灯火高低水上楼。历尽炎凉人不见，听残鸿雁客应愁。无因飞作南塘鸟，四面红窗起棹讴。

在只有钟声木鱼相伴的夜间因"不成去住"而泊舟，似乎象征着诗人终身漂泊无定的难堪生涯。而更令人难堪的，是"历尽炎凉人不见"式的绝对孤独，因为它不仅使人痛感人生的艰辛，还营造了一种漠视个人人格的氛围，让人倍感压抑。诗的最后，引入了一个四面灯火映现，又闻湖上棹歌声起的热闹场景，表面上是打破了原有的寂静，其实却是更进一步深入地凸现了诗人内心的寂寞。又如《雨夜发石门县四十里至乌镇见月》：

黄梅已过雨不休，夜云湿上诗人头。烟波淼淼不知处，飞去一叶沙棠舟。叩舷歌啸三十里，裳衣吹薄风飕飗。行听篷背雨脚小，仰睇六幕青天收。蝉声两岸吟未绝，溪桥野树相与浮。推篷看水涨夕绿，钓船高出溪中洲。潮痕一丈芳草短，时见萤火随东流。我家柴门正临水，沙际一白眠群鸥。舻声到门忽惊起，飞上百尺清凉楼。家人梦醒延我入，青灯开出双扉秋。相从吹笛话旧雨，残月却挂西南钩。

诗中所写的是一次回家的历程，但直到后半部的"我家柴门正临水"一句，前此大半描绘的都是船行所见景色。即便是有关到家以后的描写，也多是述家人如何惊喜；涉及诗人本身行动的，仅有"相从吹笛话旧雨"一联，且即便在这样令人欢愉的场景中，诗人似乎依然心有旁骛，关心着那一弯悬挂西南的残月。而此时如果我们再细读诗的前半部分，可以体味到那烟波浩渺中的风声雨丝，与流逝不居的潮痕萤火，其实都映衬着诗人欲言又止的无限惆怅。从这个意义上说，舒位诗所呈现的这种风致，并不是一种完全自由的飘逸之态，而蕴含着与其"郁怒"相通的抑郁。

舒位对袁枚是尊崇的，赞为"等身诗卷留无地"(《过随园作》)；并针对一些人在他身后所作的诋毁，说是"身后文章不掩瑜"(同上)。因此，二人也可视为同调。

二、彭兆荪

被龚自珍赞为诗格"清深"的彭兆荪(1769—1821)，字湘涵，号甘亭，镇洋(今江苏太仓)人。少年时期因父宦山西宁武，侍游北地多年。乾隆五十二年(1787)南返，家道中落，客居江淮间，曾入两淮转运使曾燠、江苏布政使胡克家之幕。能诗擅画，兼长骈文，而屡应科第不偶。道光元年得举孝廉方正，未赴而卒。有《小谟觞馆全集》。

彭兆荪的经历与舒位有相似之处，也是长期不得志，无法施展个人抱负。同时他的一生中又比舒位多了一点传奇色彩，那便是在“舞象之年”即远赴古楼烦之地——宁武，领略了塞北边关的苍凉之景，染上了“胸中斗血，风吹不凉”(《陇水歌辞》)的健儿习性，从而在个性深处铸就了一重同辈文人少有的刚烈旷放的气概。他早年的诗，因此成为乾隆时代诗坛的别调逸曲。《宣府二首》的第一首可说是比较典型的代表：

> 龙堆夜气接渔阳，独倚和门望大荒。玉帐照斜三辅月，金笳吹老一城霜。燕支山远秋无色，拔里台倾土尚香。愁绝孤亭围万柳，丝丝风入鬓边凉。

诗人写作此诗时不会超过十九岁①，而诗中却弥漫了一重显然与诗人实际年龄并不相称的苍凉意味。似乎可以说，独特的题材，造就了诗人之作具有一种弘廓的境界与刚毅的力度。而同样的题材，七绝《夜起》二首又写得意境与美感兼具：

> 手拓筹边楼四隅，黄花岭接小单于。苍烟不动乱山睡，看仄一丸秦月孤。
>
> 羌笛惯飞边柳叶，霜笳能说落星心。四更虎气出城角，风色怒来声满林。

前一首以带有相当浓烈的个人心绪的主观视角，摄取并重构夜起所见的山川与星空场景，一方面使茫茫无垠的原野在边塞疆界的连接中获得某种历史的纵深感，另一方面又借天边一轮圆月在大漠的映衬下显得小如弹丸的实像，凸现了富于独立意识的个人在此特殊的情景中自我因扩张而深感崇高的满足。后一首四句所写都是夜景中的声音。前二句是能引动诗人起思乡之绪的乐声，后二句则是让人不寒而栗的虎啸。从题旨上看，这首似不及前一首那么具有深切的意蕴，但其简练的笔触，与其中显现的年轻诗人描绘边塞独特风情的才气，仍足以动人心魂。

乾隆后期彭兆荪回到南方后，诗风逐渐有了较大的转变。对早年那种生气勃勃但“颇违俗”的诗作，他不无自贬之辞，而有“所嫌好奇博，不复勤簸扬，墨沈恣淋漓，心苗转微茫”的反思语②。与这种重视“心苗”的认识相应，他自述其作诗的宗旨为“厌谈风格分唐宋，亦薄空疏语性灵。我似流莺随意啭，花

---

① 《小谟觞馆诗集》为编年之本，此诗收在卷一《楼烦集》的中部。《楼烦集》为“辛丑迄丁未”也即乾隆四十六至五十二年(1781—1787)之作，时彭氏十三至十九岁。

② 见《小谟觞馆诗集》卷六《寒夜题沈钦韩诗卷七首》之五。

前不管有人听。"[1]言下之意，他的作品既不落格调说肌理说宗唐宗宋的旧套，也不步袁枚性灵说的后尘，而自出机杼。至这种"随意畤"的结果，则既有继承并发展了作者本人早年诗作中情感激越、境界弘阔特色的作品，也有另辟蹊径，写其寂寞、孤独，与现实格格不入的诗歌。

属于前一类的作品，可以《夜饮露台上，月出示友》为代表：

> 生身不堕禁酒国，斫地欲歌歌不得。生身不作灌将军，一醉已被交章劾。谅哉人生行乐耳，龊龊安能事修饬！而公自是高阳徒，剑胆琴心人岂识？二更苍龙奕奕蟠，东南月大推半丸。台高树密暮烟紫，碧天露洗红阑干。呼曹挈榼手擘脯，我为楚歌若楚舞。杜陵老子容登床，盍向诸公觅严武？

起首即满含激愤地描绘了个人身处不自由之境的痛苦，接着用颇为恣放的笔调，抒写幻想中的诗人遁入醉境后的种种快乐，最后借杜甫酒醉时登床指称其上司严武为小儿的典故，喻示自己对权贵的蔑视。除了个别诗句因缺乏提炼而稍显粗糙外，诗整体上有一股激昂之气、洒脱之风，可以说在意旨方面，确乎是比诗人早年作品更深刻了。

属于后一类的诗歌，较前一类内容丰富，其基调是抒写个人的寂寞、孤独，但其侧重点又有所不同。有的侧重于写个人与现实的对立，有的则侧重于写人生的无奈。当然二者又是彼此相通的。因为在人生的无奈中本也包含着环境对个人的压迫。

前者在彭兆荪后期的作品中数量不少。因为其时家道中落，作幕为生，不得不仰人鼻息，但这又与其富于自尊的个性不相容；这种内心的矛盾和痛苦就只能在诗歌中抒发。

> 北望河流走陆深，朱丝系玉几回沉。词人只叹黄楼水，使者虚挥少府金。一线何年安夏服，百端时事入冬心。豪情输与诸曹掾，比舍歌呼倒佩簪。(《淮安郡斋岁暮杂感十四首》之十)
>
> 蹒蹒绵绵抱影身，剧谈浓笑任比邻。茗炉寒守冬釭独，朱墨偷排夜课匀。有语断难谐众耳，知心终要算家人。团栾灯火西窗暖，梦尽刀环总未真。(同上之十三)
>
> 罢携柑酒掩重关，寂寂春来寂寂还。帘影有波摇翠縠，砌花无语下红斑。惭叨大府氈分半，懒共参军语作蛮。读罢道书投笔起，画屏千遍看吴

---

[1] 见《小谟觞馆诗集》卷七《近日刊诗集者纷纷，予心非之，而友人中有许出资以佐剞劂费者，恐异日不能坚持初志，料检之余，漫题四诗于后》之二。

山。(《春尽作》)

这三首都作于其在临淮作幕之时。第一首很明显地流露了其对当时政治现实的不满和对国事——水利工程是当时政府的一项重大支出——的忧虑,但其重心是抒发自己在这方面的感情而不是作政治批评,因而更显示了其心情的沉重及其与现实——包括其周围的那批小官僚——的对立。第二首从一些具体事情写了环境对个人的压抑与自己的反拨:在岁暮大家都在宴饮谈笑的时候,自己想如常工作都得偷偷地做——"偷排夜课匀",以免显得与众不同;但如要参与进去,却又话不投机,因而只能以回忆昔日与家人"团栾"度岁的温暖情景,聊以排遣。第三首是写在这样百无聊赖的情景中,他丧失了对生活的热情和兴趣,连自然景色的变化也已对他没有多少影响,但他仍然不愿参与到群体生活中去——"懒共参军语作蛮",宁可以读道书和看画屏里的家山——"吴山"指其家乡的山——来安慰自己的孤寂。所以,这三首诗所写的都是自我意识已有了较高程度的觉醒的诗人在很普通的境遇里所敏锐感受到的个人与环境的对立、他的不肯屈从的兀傲、由此所产生的寂寞、痛苦。这应该也就是龚自珍所说的"清深";因为"清深"本就是与"平易近人"相对立的。至于这三首诗在艺术上的成就也很突出。如第一、二首皆对比强烈①,第三首的写景富于象征意味,且也具有对比性质②;再如第一首还运用了"以一统多"的手法③,第二、三首中"以小见大"的技巧也很成功④。总之,这三首均调动种种艺术手段,以凸显自我与环境的对蹠。

后者从以下两首可见一斑:

春侣嬉春春事幽,管弦丛外独扁舟。小桥流水三叉路,落日垂杨一角

---

① 第一首的"百端时事人冬心"之于"比舍欢呼倒佩警"为人我对比,第二首的"蹐蹐绵绵抱影身"则不但与"剧谈浓笑"的"比邻"构成人我对比,又与"团栾灯火西窗暖"构成自己的今昔对比。

② "帘影有波摇翠縠"是一种具有诱惑性的美景,"砌花无语下红斑"则是美的孤独的凋零。联系此诗所写的诗人的极度孤独和处境的悲惨(他只能分半毡),"砌花"句其实也是诗人自己的象征,因而与"砌花"句相对的"帘影"句也就具有了象征环境对自己的诱惑的意味。同时,"帘影"句与"砌花"句本身也是一种对比。

③ 第一首的前五句皆写政府在水利问题上的腐败现象,但第六句接以"百端时事人冬心"一方面显示出了时事的可悲可忧者实有"百端",水利方面的问题不过是其中之一而已;另一方面又以"冬心"之语表现了诗人对政治现实已灰心绝望,对自己的人生也已有了末路之感。所以,"百端"句在诗中具有多重意义,具有"以一统多"的作用。

④ 如第二首的"朱墨偷排夜课匀",这本是小事,但连"夜课"都要"偷排",则可见在这种漠视个人权利的环境下,一个人要保持独立是何等艰难。第三首的"罢携柑酒掩重关",连"柑酒"都已"罢携",可见其生活趣味丧失殆尽。

楼。空有梦回寻旧境，更无人解此清游。酒徒散尽雷塘远，冷月明明照玉钩。(《追忆》)

一曲当筵酒一杯，凄然蜡泪渐成堆。不知隐隐五更转，只觉茫茫百感来。外地见花兼坐月，中年无乐况多哀。寸心恰与寒炉似，多少星星未爇灰。(《一曲》)

作这两首诗时他已虚岁三十九(1807年)，既已饱受环境的压抑，又深感华年的已逝，于是人生无奈之感就袭上心来。不过，诗中虽渗透着寂寞与悲哀，却仍然具有"清深"的特色。

最后需要说明的是：他与舒位是志同道合的朋友，其《和舒铁云孝廉位见题丙辰岁游山诗卷诗》有"天涯同调舒元褒"之句。龚自珍以二人相提并论殊非偶然。

第六节 常州词派与阳湖文派

在袁枚倡导"性灵"与真情，并有黄景仁、张问陶、舒位、彭兆荪等人以自己的创作实践体现出此种道路的成就之时，作为袁枚的后辈而与此种倾向异趋者，则有常州词派与阳湖文派。常州词派讲"寄托"，实是强调词的政治功能，其在诠释古人之词时，甚至连欧阳修的《蝶恋花》("庭院深深深几许")也被赋予了政治内容。阳湖文派讲究"书法"，但其所重者实也在于文章的政治功能，从恽敬的《西园记》中可以看得很清楚。由张惠言同时作为此两派的主持人之一这件事上，也可看出其间的共同点。

一、常州词派

厉鹗以后的清代词坛，虽然一度还是"浙西词派"的天下，但偏于"清空"一路的词风，已逐渐令人生厌；而浙西词派的后续者中也颇乏略有成就者。以张惠言为代表的"常州词派"，便在这样的局势下，以纠浙派偏弊的面目，粉墨登场。

"常州词派"肇基于张惠言、张琦兄弟，由惠言之甥董士锡承传，至周济而主张完备。因为二张及董氏皆武进(今江苏常州)人，周济又从董氏商讨词学，故后人称以他们为中心的词学流派为"常州词派"。

"常州词派"的创立者张惠言(1761—1802)，字皋文，出生于一个贫穷的儒生家庭，靠个人的勤勉与刻苦，在嘉庆四年(1799)考取进士，官翰林院编修。他原来的学术专攻是《易》学，却以词学著称于世。有《茗柯文编》，并与弟张琦

合辑了唐宋词总集《词选》。

张惠言论词，主张比兴与寄托。在为《词选》所撰"叙"中，他这样解说词的本质：

> 传曰："意内而言外者谓之词。"其缘情造端，兴于微言，以相感动，极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽乡怨诽不能自言之情，低徊要眇以喻其致，盖《诗》之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。

在这段解说里，张氏一方面竭力提升词的地位，将之与《诗经》、《楚辞》相提并论，这也就是后人所谓的"尊体"；另一方面又将词的特性归结为借缘情之辞，发"贤人君子"欲道的微言大义，即强调词当有所"寄托"。从这两方面的主旨出发，他在与乃弟合辑的《词选》里，对文学史上一些著名的词作，进行了完全以他们的词学理念为基础的新的阐释。如一般认为是欧阳修所作的《蝶恋花》（"庭院深深深几许"），在张氏看来充满了政治性的寓言：上片中"楼高不见章台路"，前四字被释为"哲王不寤"，后三字则被注为"游冶小人之径"；而下片"雨横风狂三月暮"、"乱红飞过秋千去"两句，又分别被说成是"政令暴急"和"斥逐者非一人"。透过这类具体的解说，联系上引张氏论词主张，可见"常州词派"初起时，虽然立意在提升词的文学地位，反浙西词派之道而行，而实际所论却在理论上离词的真正文学本位更远了。

张惠言的词现存很少，仅四十余首。其中曾屡得后人称许的，是《水调歌头·春日赋示杨生子掞》五首。这五首中有四首充分体现了词人自己的词学理想，以情词之体，寓个人的微言大义，只是我们今天已无法知悉其真实的本意了。仅第三首稍有不同，词曰：

> 百年复几许，慷慨一何多！子当为我击筑，我为子高歌。招手海边鸥鸟，看我胸中云梦，蒂芥近如何？楚越等闲耳，肝胆有风波。　　生平事，天付与，且婆娑。几人尘外相视，一笑醉颜酡。看到浮云过了，又恐堂堂岁月，一掷去如梭。劝子且秉烛，为驻好春过。

此词与组词中的其余四首相比，没有花影飞絮、碧云绿草一类的特殊意象（这些意象联系张氏本人词论，当是有所"寄托"之物），相对来说写得意义比较显豁，也有整体的气势。不足的是"气"有余而"情"不足，仿佛是在唱高调，缺乏打动人心的力量，因此也少余韵。

类似张惠言《水调歌头》一、二、四、五首的情形，在"常州词派"的几位后继者那里时常可以看到；而像第三首一类的词，也有续作。如董士锡（字晋卿）的《江城子·丙寅里中作》：

寒风相送出层城。晓霜凝。画轮轻。墙内乌啼，墙外少人行。折尽垂杨千万缕，留不住，此时情。　　红桥独上数春星。月华生。水天平。镜里芙蓉，应向脸边明。金雁一双飞过也，空目断，远山青。

就词的意境而言，董氏此作要较张惠言词更见出色，因为其中境象的构筑，靠的是具体明丽的景致，而不是个人主观的意念表白，从这一角度说，此词不乏动人心绪的亮色。但正如谭献《箧中词》评此词所用“格高”二字寓示的，董氏填作该词时，注意所在是词中所应蕴含一种超越常规的高格调，而不是个人面对诸般美丽景致时所自然生成的复杂情感——情感在这里已基本被过滤掉了——因此无论外界的景色如何美丽，在词人看来也不过是可以用来表示个人寄寓的种种材料罢了。颇堪玩味的是，尽管常州词派与浙西词派表面上有水火不容之势，而对于词作“高格”的追求，二者却如出一辙。只不过浙派的“高格”要求尽量地保持“空灵”之姿，而常州派的“高格”则须填注只有词人自己才明了的内在寓意。至于感情，则两派都相对而言比较漠视。王国维曾评姜夔词“格高而无情”(《人间词话》)；常州词派的这一类词，“格高”固然不如白石，“无情”却较白石更甚。

二、阳湖文派

“常州词派”的崛起，使常州这一东南小城获得了广泛的关注。在以后的学者笔下，与常州词派大约同时诞生的，据传还有一个文章流派——“阳湖派”。“阳湖派”与前此的“桐城派”的关系，学界一直看法不一：或以为是跟桐城派完全不同的两个文章派别，或以为仅是桐城派的一个分支①。“阳湖派”的代表人物，一般认为是常州府阳湖县人恽敬、李兆洛，还有我们前面已经介绍过的武进作家张惠言。

恽敬(1757—1817)字子居，号简堂。乾隆四十八年(1783)中举，历官富阳、新喻、瑞金等县知县。晚年委署吴城同知，因受人诬告而罢官。有《大云山房文稿》。其人一生飘零，官运不佳，但也因此于世事有较透彻的了解②。在文章方面，他早年杂学百家，后半生专意于与“桐城派”颇有渊源的“古文”的写作，名声渐起。但其最擅长的，是实用性的碑铭记传；最讲究的，是文章的“书

① 关于“阳湖派”与“桐城派”关系的话题，可参阅曹虹《阳湖文派研究》第5页的有关叙介，中华书局1996年版。

② 如《大云山房文稿·言事》卷二《与来卿》云：“不佞常言，宋明以来，士大夫以儒林之声气为游侠，以游侠之势力为货殖，以货殖之赢余复附于儒林。若辈心术事为，尽于此数语。”

法"(即写作的规矩)。后者集中显现在《大云山房文稿》卷首的《通例》二十五则中。像如下的两则:

> 传目自《汉书》以下皆书名,《史记》或书名,或书字,或书官,或书爵。集中家传皆书号、书先生;外传、小传皆书字,或书人所称,如"曹孝子"是也。
>
> 墓表有列铭及诗者,变例也。集中皆不列铭及诗。碑记列铭及诗者,正例也。集中皆列铭及诗。壁记则无之。其壁铭有序者,书"并序",以别于壁记也。

如此严密的"书法",显然比桐城派"义法"走得更远。从实用性文章体裁衍化的方面论,它自然有规范文体的正面效用。但从文学发展史的角度看,却是在有意无意地削弱文学作品中十分可贵的个性呈现程度。再看恽氏曾以"古文法尽出子长,其孟坚以下时参笔势"(《大云山房文稿·言事》卷二《与黄香石》)自誉的代表作《同游海幢寺记》,不过文从字顺,而甚少飞扬通透的神韵,就可知被视为"阳湖派"当然首领的恽敬,其文才实不如他之前的桐城派诸公。所以尽管他表面上较桐城派诸家持论更为圆通[1],对于文章根本的理解,却与桐城派所坚持的理学思路如出一辙,甚至可以说更加缺乏生气[2]。

既与恽敬是小同乡又被归入同一文派的李兆洛(1769—1841),其持论的基本指向,亦与恽敬颇为相似,都是力图用表面的融通,掩饰个人文才的窘迫。兆洛字申耆,号养一老人,曾官凤台知县。晚岁主讲于江阴书院。有《养一斋集》。作为一个文化人,李兆洛其实更值得肯定的是他对于地理学的贡献[3]。他与文学的因缘,则主要是由于继桐城派著名作家姚鼐编《古文辞类纂》之后,又编纂了一部通代的《骈体文钞》。但他试图通过寻绎骈、散文之间的联系来提升骈文历史地位的愿望,却由于《骈体文钞》的过分拓展骈文的外沿,将贾谊《过秦论》等秦汉著名散文均归入"骈文"旗号之下,滥加收录,而适得其反地落空了。

相比之下,张惠言在"阳湖派"诸名家中堪称最具文学情趣者。《茗柯文编》中的文章虽不如词作盛传一时,却不乏纯文学的作品,如骚体赋《游黄山赋》、《寒蝉赋》、《秋霖赋》等,用辞考究,色彩斑斓。而《竹楼赋》以"苍苔孤侵,人声四沉;单鹤偶叫,潜虬一吟;云百态而迳人,风万响而来寻"式的清丽骈文

---

① 如《大云山房文稿·言事》卷一《与黎楷屏》中调和性情说与格调说,谓:"鄙意以为无性情之格调,必成诗囚;无格调之性情,则东坡所谓饮私酒,吃瘴死牛肉发声矣。……"

② 一个典型的例子,是《大云山房文稿补编》所收《西園记》一文中所说的如下一段话:"敬思子瞻《凌虚台记》近于傲,子厚《永州新堂记》近于谀。傲与谀皆非也。然子厚比政事言之,子瞻感慨废兴而已。岂非子瞻为失,而子厚为得邪?"这用今天某些教条主义者的话说,就是柳宗元的文章从政治思想的高度谈问题,而苏轼的不过是抒发个人感受,自然柳文高于苏文了。

③ 李氏著有《历代地理沿革图》、《历代地理志韵编今释》等地理学著作多种。

(《茗柯文编》初编),展现其他"阳湖派"名家笔下难得一见的美妙境界,并由此讴歌"绝世独立"的君子品格,虽然从内涵到形制均没有超越《楚辞》,但其重振《楚辞》之风的意图,与张氏本人在词作方面对"意内言外"效果的追求,可谓殊途同归。令人遗憾的是,《茗柯文编》中类似《竹楼赋》这样的具有较强可读性的美文,实在是太少了。

第七节　沈复的《浮生六记》

在这一时期的叙事性散文中,成就最为突出的是沈复的《浮生六记》。它既独抒性灵,富于生活情趣,同时却又能写出在家族制度和礼教的压迫下个人的斑斑血泪。其创作精神既与袁枚乃至袁宏道的性灵说相通,也与新文学的要求人性解放者有其内在的联系,故也受到新文学家俞平伯、林语堂等人的推崇。

沈复(1763—1822后)字三白,号梅逸,江苏苏州人。早年曾游幕于江南一带,又有一段短暂而失败的经商经历。后得故友石韫玉的帮助,以幕僚身份在川、鄂、陕、鲁等地漫游;嘉庆年间还曾随使臣到琉球,而《浮生六记》据考即作于出使琉球时①。

与以虚构性为主、篇幅宏大的《红楼梦》不同,《浮生六记》是沈复个人的自传性纪实之作,全书仅六卷,以各卷题依次为"闺房记乐"、"闲情记趣"、"坎坷记愁"、"浪游记快"、"中山记历"、"养生记逍"(或讹作"养生记道"),故全书总题为"浮生六记"。六记中末二记已佚,民国时坊间曾刊印过所谓的"六卷全本",但据后人考证,该全本中的第五、六两卷《中山记历》和《养生记逍》,其实是抄袭张英《聪训斋语》、李鼎元《使琉球记》、曾国藩《求阙斋日记类钞》等书拼凑而成②,所以今天我们可以作为讨论依据的,只能是《浮生六记》的前四卷。

《浮生六记》全书从结构上看,属于叙事体的系列文言散文,每卷一篇,各有独立的主题,全书联缀,又成为一比较完整的个人日常生活实录。作者的着眼点,在以个人的婚姻生活为中心,将自己大半生的悲欢离合尽情地呈现给读者。但其所设计的呈现程序,又非杂乱无章,而处处显出一种篇章组织上的巧思精构:一方面,随着内容的变化,全书的整体节奏有张有弛,前两卷描绘夫妇相得,风格抒情轻逸,第三卷叙写颠沛流离,情节曲折跌宕,第四卷回溯游历

① 参见陈毓罴《〈浮生六记〉写于海外说》,《光明日报》1984年10月30日3版。
② 参见郑逸梅《清娱漫笔》、《书报旧话》。

心境，文辞复转为平和通脱；另一方面，各卷的内容又相互衔接、照应与补充，如卷三《坎坷记愁》中记夫妇俩因失欢于父辈，又负债难偿而不得不连夜离乡投奔无锡友人，至成母子永别时，有“将交五鼓，暖粥共啜之”一段描写，时妻子陈芸强颜欢笑对丈夫说：“昔一粥而聚，今一粥而散；若作传奇，可名《吃粥记》矣。”（《浮生六记》卷三）其中提到的“昔一粥而聚”，即卷一《闺房记乐》开始部分写到的沈复少年时代在母家遇陈芸，陈因沈饥而特为留暖粥，而遭亲友戏谑的故事。当年的那一段食粥故事，成就了沈陈两人的美满姻缘；而此时虽同是食粥，却寓示了悲剧的开场。两相对比，尽管陈芸是以玩笑的口吻来说的，语中所含的无限辛酸，依然是一望便知。而这样的前后照应与对比，在全书中并非止此一例；于此可见作者在将最通常的人间生活场景，转换成适合读者阅读的文学文本时，确是经历了着意布置与修饰的过程的。至于全书在这种结构性的精致安排之上，又颇注重文辞的整体效果，从而使古老的文言在叙事的简洁之外，还带有一重以欢乐与伤感的交织为主要内质的抒情之风，则是通读四卷的读者都可以很快感受到的。

若要进一步考察《浮生六记》在中国近世文学史上的意义，则书中通过对现实人物的描摹而呈现的对于人性现实的洞彻观照，似乎是一较佳的切入点。而环境——书中具体体现为礼教——对个人的迫害，则无疑是最重要的一环。这其中最引人注目的，自然是作为作者描写重点的夫人陈芸。陈氏作为传统中国社会中一位有一定文化水平又恪守礼教的已婚女性，在《浮生六记》中展现的个人经历，总体上说并不具有特别的传奇性：她的婚姻从夫妇双方来说无疑是幸福的，因为父母之命正好与她自己的心愿契合；在入沈家之后，她的所作所为也基本合乎妇道，所谓“事上以敬，处下以和，井井然未尝稍失”（《浮生六记》卷一），即是证明；但最后她还是为一些日常琐事而被夫家弃逐，终于贫病交迫而死。从表面上看，有些是出于公公婆婆的误解，但实际上则反映了礼教的迫害。她被弃逐的原因是三个：第一，沈复的父亲在外地为幕客，沈复则陪伴着父亲。沈父知她能写信，就让她代沈母写家信。以后沈母与沈父之间发生了矛盾，沈母认为是她代笔写信时写得不得当而引起的，就不让她代笔了。沈父后来看到她不代笔了，要沈复代问原因，她也不敢回答。于是沈父认为她“不屑代笔”，非常生气。那么，她为什么不向沈父说明原因呢？因为“宁受责于翁，勿失欢于姑也”（《浮生六记·坎坷记愁》；下同）。得罪了婆婆，日子会更难过。第二，沈父在外想娶个妾，而且要同乡人；在他看来，沈复如不给他办到，就是不能“仰体亲意”。沈复就写信给她，让她在家乡物色。这事当然要得罪婆婆，但又不能不办。有人介绍了一个姓姚的女子，她让姚女上门来给她看一下，却给婆婆看到了，她只好说是找她来玩的邻家女子。沈父在娶姚女为

妾后，她向婆婆说，这是沈父自己看中的。但婆婆不久就知道了真相，于是她"并失爱于姑矣"。第三，沈复的弟弟启堂曾向邻妇借债，让她作保。过了些时，沈父病了。她写信给沈复，除了说启堂的债务外，并说："令堂以老人之病，皆由姚姬而起。翁病稍痊，宜密嘱姚托言思家，妾当令其家父母来扬接取，实彼此卸责之计也。"不料这信落到了沈父手里，就问启堂借债的事，启堂"答言不知"，沈父就大发雷霆，把她赶出去了，理由是："背夫借债，谗谤小叔，且称姑曰令堂，翁曰老人，悖谬之甚。"

过了两年，总算事情弄清楚了，容许她回家。但过了些时，因为陈芸与一个妓女有些来往，加以患病日剧，需要医药费，"不数年而逋负日增，物议日起。老亲又以盟妓一端，憎恶日甚。余（沈复自称。——引者）则调停中立，已非生人之境矣。"接着，因为沈复友人向别人借债，请沈复作保，钱借到后就逃走，债主常登门讨债。沈父大怒，就再次把二人赶出家门。说是"汝妇不守闺训，结盟娼妓。汝亦不思习上，滥任小人。当置汝死地，情有不忍。姑宽三日限，速自为计。迟必首汝逆矣"①。于是两人只好避居到陈芸的盟姊华氏——居住锡山——家去。其时二人已有一子、一女，女儿青君十四岁，儿子逢森十二岁；他们只好把女儿送人作童养媳，儿子送去学徒。又恐被债主知道，决定第二天"五鼓悄然而去"。以下就是二人出行时的悲惨情景。

> ……余曰："卿病中能冒晓寒耶？"芸曰："死生有命，无多虑也。"……是夜先将半肩行李挑下船，令逢森先卧。青君泣于母侧。芸嘱曰："汝母命苦，兼亦情痴，故遭此颠沛。幸汝父待我厚，此去可无他虑。两三年内，必当布置重圆。汝至汝家须尽妇道，勿似汝母。汝之翁姑以得汝为幸，必善视汝。所留箱笼什物尽付汝带去。汝弟年幼，故未令知，临行时托言就医，数日即归。俟我去远，告知其故，禀闻祖父可也。"旁有旧妪，即前卷中曾赁其家消暑者，愿送至乡；故是时陪侍在侧，拭泪不已。将交五鼓，暖粥共啜之。芸强颜笑曰："昔一粥而聚，今一粥而散；若作传奇，可名《吃粥记》矣。"逢森闻声亦起，呻曰："母何为？"芸曰："将出门就医耳。"逢森曰："起何早？"曰："路远耳。汝与姊相安在家，毋讨祖母嫌。我与汝父同往，数日即归。"鸡声三唱，芸含泪扶妪启后门，将出。逢忽大哭，曰："噫，母殆不归矣！"青君恐惊人，急掩其口而慰之。当是时，余两人寸肠已断，不能复作一语，但止以勿哭而已。青君闭门后，芸出巷十数步，已疲不能行。使妪提灯，余背负之而行。将至舟次，几为逻者所执，幸老妪认芸为病女，余为婿，且得舟子皆华氏工人，闻声接应，相扶下船。解缆后，芸始放声痛

① 当时被父母以"忤逆"的罪名向官府举报，最重可判处死刑。

哭。是行也，其母子已成永诀矣！

这正是血泪文字，深切地反映了个人在礼教压迫下的无限痛苦。五四新文学把礼教的实质概括为"吃人"，确有其深切的体会在内。此段文字的写法也已近于白话——用唐宋八大家或桐城派一类古文是无法写得如此真切感人的。正因其在内容与形式上的这种特色，五四新文学家中有好些人（如林语堂、俞平伯）都对它颇为推崇。这也显示出了它与五四新文学的相通之处。

《浮生六记》不但深切地写了在礼教压制下的这一悲剧，还花费了相当的笔墨去表现女主人公的另一面，那是当仅有夫妇二人在场，或夫妇在大家庭之外与友朋相聚时的种种活的姿态，像趁丈夫奉父命外出，托言归宁，以达到与夫君同会于万年桥下之目的，且夫妇二人与船家女杯酒浪语相嬉，而当女友因不明真相，私下向其告状并质问说"前日闻若婿挟两妓饮于万年桥舟中，子知之否"时，陈氏的回答竟是："有之，其一即我也。"（卷一）这样有趣的故事，作为真实的场景被记录在案，既是对于那个时代过于严厉地规范男女关系（包括夫妻关系）做法的一种嘲谑，更是真切地显现了这样一个真理——即使是一位恪守礼教的年轻女性，也有以自己独特的方式打破礼教束缚而获得暂时的身心完全自由的愿望与行为。

与此相应，《浮生六记》中作者沈复对于作为个体的"我"的叙写，既有表现其生活情趣的一面，如其卷二《闲情记趣》中所述各种情事，但给予读者以更强烈的印象的，则是人生的艰难与悲凉。而由于书中对这种艰难与悲凉的叙述颇有声色，它又成为我们考察文学与史实关系的一个有价值的个案。卷三《坎坷记愁》中自述二度赴靖江向姐夫范惠来索还旧债的传奇经过，情节描写即一波三折：

……时天颇暖，织绒袍哔叽短褂，犹觉其热。此辛酉正月十六日也。是夜宿锡山客旅，赁被而卧。晨起趁江阴航船，一路逆风继以微雨。夜至江阴江口，春寒彻骨，沽酒御寒，囊为之罄。踌躇终夜，拟卸衬衣，质钱而渡。十九日北风更烈，雪势犹浓，不禁惨然泪落。暗计房资渡费，不敢再饮。正心寒股栗间，忽见一老翁草鞋毡笠负黄包，入店，以目视余，似相识者。余曰："翁非泰州曹姓耶？"答曰："然。我非公，死填沟壑矣。今小女无恙，时诵公德。不意今日相逢。何逗留于此？"盖余幕泰州时有曹姓，本微贱，一女有姿色，已许婿家，有势力者放债谋其女，致涉讼。余从中调护，仍归所许。曹即投入公门为隶，叩首作谢，故识之。余告以投亲遇雪之由。曹曰："明日天晴，我当顺途相送。"出钱沽酒，备极款洽。二十日晓钟初动，即闻江口唤渡声。余惊起，呼曹同济。曹曰："勿急。宜饱食登

舟。"乃代偿房饭钱,拉余出沽。余以连日逗留,急欲赶渡,食不下咽,强啖麻饼两枚。及登舟,江风如箭,四肢发战。曹曰:"闻江阴有人缢于靖,其妻雇是舟而往。必俟雇者来始渡耳。"枵腹忍寒,午始解缆。至靖,暮烟四合矣。曹曰:"靖有公堂两处。所访者城内耶?城外耶?"余踉跄随其后,且行且对曰:"实不知其内外也。"曹曰:"然则且止宿,明日往访耳。"进旅店,鞋袜已为泥淤湿透,索火烘之。草草饮食,疲极酣睡。晨起,袜烧其半。曹又代偿房饭钱。访至城中,惠来尚未起,闻余至,披衣出,见余状惊曰:"舅何狼狈至此?"余曰:"姑勿问。有银乞借二金,先遣送我者。"惠来以番饼二元授余,即以赠曹。曹力却,受一圆而去。余乃历述所遭,并言来意。惠来曰:"郎舅至戚,即无宿逋,亦应竭尽绵力;无如航海赴船新被盗,正当盘账之时,不能挪移丰赠,当勉措番银二十圆,以偿旧欠,何如?"余本无奢望,遂诺之。

余欲再至靖江,作"将伯"之呼。……时已薪水不继,余佯为雇骡以安其(芸)心,实则囊饼徒步且食且行。向东南,两渡叉河,约八九十里,四望无村落。至更许,但见黄沙漠漠,明星闪闪,得一土地祠,高约五尺许,环以短墙,植以双柏。因向神叩首,祝曰:"苏州沈某投亲失路至此,欲假神祠一宿,幸神怜佑。"于是移小石香炉于旁,以身探之,仅容半体,以风帽反戴掩面,坐半身于中,出膝于外,闭目静听,微风萧萧而已。足疲神倦,昏然睡去。及醒,东方已白,短墙外忽有步语声。急出探视,盖土人赶集经此也。问以途。曰:"南行十里即泰兴县城,穿城向东南十里一土墩,过八墩,即靖江,皆康庄也。"余乃反身,移炉于原位,叩首作谢而行。过泰兴,即有小车可附。申刻抵靖,投刺焉。良久,司阍者曰:"范爷因公往常州去矣。"察其辞色,似有推托。余诘之曰:"何日可归?"曰:"不知也。"余曰:"虽一年亦将待之。"阍者会余意,私问曰:"公与范爷嫡郎舅耶?"余曰:"苟非嫡者,不待其归矣。"阍者曰:"公姑待之。"越三日,乃以回靖告,共挪二十五金。雇骡急返。

这样的文字,即使是放到清代中叶人情小说中去比较,也毫不逊色——而沈氏所记却是身历的实境。纪实性文本因其内涵与叙事方式的独特,而带有浓厚的小说意味,这一现象,实际上意味着文学体裁的确定性到清代中叶已经进一步被消解了。而从后来文学的发展看,它又成为五四以后新文学中的散文一体也注重文本叙事效果的前导。

第三章　白话小说在近世文学的最终阶段

从《儒林外史》、《红楼梦》开始，中国的近世白话小说与现代文学的内在联系已可被相当清晰地看出来。在近世文学的最终阶段，这种内在联系有了较多方面的显示。其间最有代表性的作品，是《镜花缘》、《三侠五义》与《海上花列传》。

第一节　《镜花缘》

《镜花缘》作者李汝珍，字松石，直隶大兴（今属北京市）人，但自幼年即寓居于海州（今属江苏连云港市），是在那里长大的。一般认为其大致生于一七六三年左右，死于一八三〇年或稍前一些，但未必可靠①。他性格豪爽，兴趣广泛，学问渊博，对音韵学有较深入的研究，著有《受子谱》（围棋谱）和音韵学著作《音鑑》等书。当时求取功名所必须的八股文，他却看不起，当然也不屑好好地学，所以在仕途上并不得意，只在河南任过县丞。

《镜花缘》共一百回。据作者自己说，他生逢太平盛世，“读了些‘四库’奇书，享了些半生清福，心有余闲，涉笔成趣，每于长夏余冬，灯前月夕，以文为戏，年复一年，编出这《镜花缘》一百回”，他为此而“消磨了十数多年层层心血”（《镜花缘》一百回）。这样的创作态度，在我国小说史上真可谓千载难逢。根据现有资料，以十多年的层层心血来“以文为戏”，除李汝珍以外，我国还没有第二位这样的小说家。

---

① 这是根据胡适《〈镜花缘〉的引论》的考证，鲁迅等小说史研究者多从之。但并无坚实的证据。据《古本小说集成》本《镜花缘》卷首黄毅所撰《前言》，汝珍生年至少比 1763 年迟十年左右，卒年也应相应延后。

他的这种创作态度给作品带来了几个明显的特点。

首先，在全书的情节构想上着重趣味性。

这部小说所写的，是这样的故事：在一次庆贺王母寿诞的宴会上，嫦娥要求百花仙子命令百花齐放，为王母助兴。百花仙子却因各花开放皆有一定时间，若要百花齐放，必须玉帝旨意，所以不肯同意。言来语去，与嫦娥说僵了。百花仙子当即表示，除了玉帝之命以外，"即使下界人王"提出这样的要求，她"也不敢应命，何况其余"；在嫦娥的挤兑下，她还进一步保证：如果没有玉帝命令而她"竟任百花齐放，情愿堕落红尘，受孽海无边之苦"（第一回）。后来心月狐受命下凡去当皇帝——也即武则天，嫦娥就嘱托她在登位后下旨让百花齐放。过了若干年，武则天果然下了这样的命令，其时百花仙子恰巧外出，她统辖下的各位花神不知如何是好，最后就都按照皇帝的命令而开花了。为此，百花仙子与各位花神都被贬下凡尘。百花仙子降生在岭南唐家，名为小山。在她长到十几岁时，父亲唐敖因在功名上受到挫折，就想出世求仙，又梦见神人告诉他，"有名花十二，不幸飘零外洋"，若他能"力加培植，俾归福地"，便是有助于成仙的"功德"（第七回）。于是唐敖便跟着他从事海外贸易的内兄林之洋出海游历。林之洋船上有一舵工多九公，为人老成，满腹才学，与唐敖很谈得来。他们在海外经过君子、大人、黑齿、白民、淑士、两面、女儿等数十个国家，遭逢许多奇遇。唐敖服食了几种仙草，也找到了"名花十二"——其实是十二位由花神所托生的少女，终于功德圆满，在小蓬莱成了神仙。他的女儿唐小山得知这消息后，到海外寻父，没有寻见，却得到了唐敖的一封信。其时武则天下诏举行女性的科举考试，信中命她改名闺臣（表示她是唐朝的闺中之臣），前去应考。唐闺臣从海外回来后，就跟她的亲戚朋友——包括十二"名花"——前去参加考试，都被录取了。这次共录取了一百名才女。她们聚在一起，高高兴兴地玩了十天，这才彼此分别。最后，唐闺臣和另一位才女颜紫绡成了仙，有几位才女在女儿国分别作了皇帝和宰相，另几位才女因跟着丈夫反对武则天，在战争中被杀或自杀了，而武则天也让位给了自己的儿子——唐中宗。

在这一百回的大书中，写唐敖、多九公等人在海外的游历用了三十二回，写唐小山海外寻父的经过用了十回，写才女们的十日欢聚用了二十五回。前二者所着重的是唐敖父女见闻、遭逢之奇特，后者则主要写才女们的游艺活动和谈论学问。它们的共同特点，是追求趣味性。尽管在今天看来，这些谈论学问的部分不免显得枯燥，但对当时的士大夫来说，这同样是有趣味的话题。书中所涉及的唯一政治问题，是武则天"一味尊崇武氏弟兄，荼毒唐家子孙"所引起的统治阶层内部矛盾与斗争，但前后只用了大约七回的篇幅，而且并无重要

意义，不过起着陪衬和铺垫的作用。例如，唐敖就是由于这一内部斗争的牵连而仕途失意，终于到海外去游历的；但如给唐敖的仕途失意另找一个原因，对全书的主要情节也没有什么影响。而且，即使在写及这一问题时，也常常会有追求趣味性的倾向。全书的最后部分叙述忠于李唐的人与武氏弟兄的战争，就是如此，第九十九回章荭被困青钱阵更是一个突出的例子①。总之，全书的情节安排都着重于趣味，这是作者的创作态度带给本书的第一个特色。

其次，在具体的描写中，作者也常常追求风趣。他不但不重视对作品中人物的道德评价，甚至也不希冀真实地揭示人物的内心世界。因此，作品既不能引起读者道德上的激动，也不能引起感情上的剧烈波澜。它所给予读者的是愉悦。例如，唐闺臣到海外寻父时，有一次被大盗劫走，她的两个同伴——婉如、若花也一起被劫；大盗想将她们作妾，她们不愿受此凌辱，准备自杀。下面是她们当时的对话：

> 若花道："我们还是投井呢，还是寻找厨刀自刎呢？"闺臣道："厨房有人，岂能自刎？莫若投井最好。"婉如道："二位姐姐千万携带妹子同去。倘把俺丢下，就没命了。"若花道："阿妹真是视死如归。此时性命只在顷刻，你还斗趣。"婉如道："俺怎斗趣？"若花道："你说把你丢下就没命了，难道把你带到井里倒有命了？"（第五十回）

在这里，作者既不从传统的道德观念出发，对她们的以死全贞进行热烈的歌颂，也根本不去揭示她们在临死前的悲痛、愤怒或依恋、忧急，却让若花抓住婉如的一句话大做文章。其实，人在惶急之时用词不当，本是常有的现象，从这种现象原可进一步揭示人物的内心世界，但作者却只注意于用词不当的可笑，并通过若花把这可笑之处指了出来。当然，这样的写法是不真实的：处在那样的情况下，若花不会再有闲情逸致去注意并分析婉如的这种小错误。但读者读到这里，倘非有意吹毛求疵，大概很少有人会指责作者描写的不真实，可能还有不少人会得为此而微笑。再如林之洋在女儿国卖货，忽被国王看中，要他做王妃，并强迫他缠脚。"及至缠完，只觉脚上如炭火烧的一般，阵阵疼痛。不觉一阵心酸，放声大哭"。这本是一个很能反映缠足的残酷性的事件，作者对缠足也确是反对的（在写君子国的那部分中，作者还把缠足作为"俗弊"之一

---

① 章荭在青钱阵中进入幻境，成了一个豪宅的主人，拥有许多奴仆，他与他们的对话都匪夷所思。例如，为他管银、钱的分别叫作五分、四文，据他们自己说："小人向日做人最老实，凡有银子出入，每两只落五分，从不多取。""小人向日也最老实，每钱一千只扣四个底儿，不像那些下作人，每钱一千，不但偷偷摸摸，倒串短数，还搀许多小钱，小人断不肯的。"章荭道："每两五分，每千四文，也还不多，都算要好的。就只你们的名字，被外人听了未免不雅，必须另改才好。"

来加以抨击),但接下去他却让林之洋哀求道:“奉求诸位老兄替俺在国王面前方便一声,……俺的两只大脚,就如游学秀才多年未曾岁考,业已放荡惯了,何能把他拘束?”(第三十三回)这就使读者把注意力从缠足的残酷性移开,而失笑于林之洋这一譬喻的奇妙了。

可以说,这是一部十分致力于风趣的作品。在我国古代小说中,致力于风趣的,只有《西游记》和《镜花缘》两部,而且后者更甚于前者。《儒林外史》虽然也揭露出生活中许多可笑的东西,但那是严肃的讽刺,而不是轻松的风趣。

《镜花缘》这一特点的形成,绝非偶然。一个人为了“以文为戏”,竟肯“消磨了十数多年层层心血”,足见他对游戏——文字游戏也是游戏的一种——是何等重视!倒过来说,他对那与游戏相对立的所谓正经事却未必很看重,否则绝不肯为了游戏而消磨掉这么多岁月与心力。这是一种很洒脱的人生态度。也正因为洒脱,就不至于把历来视为神圣不可侵犯的观念看得那么神圣,更不会把世俗认为当然的事一律看成正常,于是在生活中发现了大大小小的许多荒谬,包括语言的舛讹(上文所引婉如的那句话就是这类舛讹的一例)。但既是游戏,他自然不愿自己和读者由这些荒谬而获得悲痛、愤懑,却希图由此而导致开颜一笑。这也就构成了他作品独有的风趣。

第三,也正因此,《镜花缘》中还存在若干独到之见,那是对传统观念和世俗行为不盲目认同而必然进行的重新思考的结果。在叙述君子国的部分所出现的反对算命合婚、迷信风水、请客饮宴时讲排场等等言论,都属于这一类,虽然在今天看来,这些议论的论据也还不无可议之处,但在当时却已很难得了。

在这些独到之见中,最可贵的是关于妇女问题的认识。作者在书中特地安排了一个女儿国。这一类国名虽然很早就有,如先秦古籍《山海经》载:“女子国,在巫咸北。两女子居,水周之。”(《海外西经》)在《西游记》中也出现过西梁女国。但那都是没有男子的国家。《镜花缘》的女儿国却是男女都有,只不过“男子反穿衣裙,作为妇人,以治内事;女子反穿靴帽,作为男人,以治外事”,也即社会、国家的大事都由女性负责处理,男性则只能管家务。这对于男尊女卑的中国古代社会来说,当然是一种反常的现象。但作者却并不这么认为。请看书中唐敖与多九公的有关对话:

> 唐敖道:“九公,你看,他们原是好好妇人,却要装作男人,可谓矫揉造作了。”多九公笑道:“唐兄,你是这等说;只怕他们看见我们,也说我们放着好好妇人不做,却矫揉造作,充作男人哩。”唐敖点头道:“九公此话不错。俗语说的:‘习惯成自然。’我们看他虽觉异样,无如他们自古如此;他

们看见我们，自然也以我们为非。”（第三十二回）

这真是石破天惊之论。在他看来，当时中国社会之由男性支配女性，原不是什么天经地义、不可移易的事，而仅仅是一种习惯，它跟女儿国之由女性支配男性，并无优劣之分，而仅仅是习惯的差异。既然如此，中国古代在男女关系上的一系列伦理规范、法律条文，就都失去了神圣不可侵犯的性质。

假如说，在叙述君子国部分所出现的对某些习俗的抨击是通过作品人物之口来进行的，以致那些段落已跟演讲词颇为接近，不再具有小说的感人力量（见第十二回），那么，他对妇女问题的看法却是渗透在对女儿国的整个叙述中的，通过有关的事件和人物，明眼人自会理解：那个由女性支配的社会并不比男性支配的社会有任何逊色之处，那个社会里的不合理现象（例如强迫林之洋缠足），也正是男性支配的社会所具有的。在书中的其他部分同样存在着类似的情况：例如唐敖、多九公在黑齿国与红红、亭亭论学，最后弄得狼狈不堪，就说明了女性的聪明才智绝不弱于男性；唐闺臣等人参加科举考试，有一百名才女被录取，则说明了当时中国社会里被作为男性特权的“学而优则仕”的道路，女性同样能走。

总之，渗透着作者对妇女问题上述看法的很多叙述都具有新鲜感，读来使人兴味盎然。这种由独到之见所形成的新鲜感，也就成为《镜花缘》的第三个特点。

然而，由于作者是“以文为戏”，有时就不免过于重视个人的兴之所至，而不考虑作品的艺术效果和读者的接受能力。加以作者本是相当渊博的学者，写作此书时又用了十多年时间，更可从容查考，不断充实，作品里“掉书袋”的情况相当严重。其结果，一方面出现了不算太少的冗长、乏味的叙述，如写一百位才女的十日欢聚竟用了二十五回，尽管她们主要是从事游艺活动，但没完没了地看她们怎样行令，如何说俏皮话等等，到后来就很难避免厌倦之感；另一方面，作品中涉及学问的地方太多，有些是直接谈学问，这对于接触过此项学问的读者来说可能是有兴趣的，但大多数读者却会感到索然无味，还有一些是将学问溶入于故事中，以致一般读者不易领会。

但是，尽管具有上述缺陷，此书在当时仍然受到了热烈欢迎。它最早刊刻于嘉庆二十二年（1817）或二十三年（1818），至道光十二年（1832）止，在短短的十四五年间就在不同的地区被刊刻了六次（据《中国通俗小说书目提要》），以后又一次次翻刻、翻印。而从文学发展的意义上说，那么，这种敢于直抒自己的感受而不顾其与世俗观念——乃至被视为天经地义的观念——的冲突、为追求风趣而不惜花费十余年层层心血的“以文为戏”的作品，与新文学中“为艺术而艺术”的一派实有其相通之处。

第二节　以《三侠五义》为代表的侠义公案小说

在清代的道光至光绪年间，出现了许多侠义、公案小说，包括《施公案》、《彭公案》、《儿女英雄传》、《三侠五义》、《七剑十三侠》等。这些小说在思想上大抵秉持传统观念，有些更流于陈腐。但它们却是现代武侠小说的前驱，因而也有值得注意之处。比较起来，《三侠五义》在这些小说中较有特色，可作为它们的代表。

《三侠五义》又名《忠烈侠义传》，一百二十回。此书系据民间说唱艺人石玉昆（约1810—1871）说唱的《龙图公案》笔录、润饰而成。玉昆天津人，而久在北京卖唱，咸丰、同治年间以唱单弦轰动一时。尝在一关闭多年的杂要馆子唱《龙图公案》，听众每过千人。有人一边听唱，一边将其说白笔录下来，成为《龙图耳录》一书。《三侠五义》即自《龙图耳录》出。初刊于光绪五年（1879），其后俞樾（1821—1907）又改《三侠五义》为《七侠五义》。然除第一回作了改动外，其他仅个别文字略有增损。另有《小五义》及《续小五义》，为《三侠五义》之续书，相传亦出自石玉昆之所述。

此书在结构上可分为三部分，前二十七回，主要写包拯断案；中间部分着重写侠客义士除暴安良；后三十六回主要写巡按颜查散率领侠客义士以“稽查水灾，兼理河工民情”为原由，收服定军山，征剿襄阳王。但三者并不是截然分割的。前二十七回也写了南侠展昭助擒刺客、除邪破法等事。中间五十七回也写了包公所断的十多起案件。但无论写包公的断案或侠士们的业绩，大都是具有较强的独立性的单个故事，而且故事本身的情节又都比较简单，叙写也是粗线条式的；所以每个故事的吸引力并不强，而全书的结构也较松散。

若从其内容来考察，则主要有两个方面。一方面是揭露襄阳王赵爵、国丈庞吉、国舅庞昱和朝廷总管马朝贤等为首的奸贼乱臣与各种邪恶势力勾结，为非作歹，祸国残民的罪行；另一方面是颂扬以包拯、颜查散为首的清官秉正无私、不畏权贵、执法不阿的事迹和“七侠五义”——包括南侠展昭、北侠欧阳春、锦毛鼠白玉堂等——除暴安良、扶危济困的侠义行为。而这两者又是紧密联系在一起的。如第十二至第十四回写国舅庞昱奉旨到陈州放赈，到陈州后，非但不放赈，反而倚仗太师之势，侵吞赈款，“将百姓中年轻力壮之人挑去造盖花园，并且抢掠民间妇女，美貌的作为姬妾，蠢笨者充当服役”（十一回）。弄得百姓四处逃藏。这些穷民本就难于存活，遭此荼毒，就更只有死路一条。那些被

抢的妇女，其命运就更其悲惨。有个叫金玉仙的良家女子被庞昱抢来后，庞昱命人劝她顺从，她坚决反抗。庞昱企图用特制的藏春酒制服金玉仙。不料被她"劈手夺过，掷于楼板之上"。庞昱大怒，"便要吩咐众姬妾一齐下手"，幸亏南侠展昭拔刀相助，金玉仙才得逃脱虎口。后来庞昱得知秉公无私、不畏权势的龙图大学士包公前来陈州查赈，并带有钦赐御铡三口，唯恐罪行败露，便与太守蒋完策谋，派勇士项福去暗杀包公，又多亏义士白玉堂相救，包公才幸免于难。他一到了陈州，就执法不阿，使庞昱受到法律制裁，助纣为虐的陈州太守蒋完畏罪自缢，陈州百姓得庆更生。这也就意味着：要使百姓免遭这些奸党的蹂躏，就必须依靠清官和侠士。但侠士之救百姓，就如展昭救金玉仙那样，只能救个别的人；要使广大百姓都不受奸党欺凌，那就非清官不可了。而清官又是受到皇帝支持的，所以，更确切地说，《三侠五义》写的是在好皇帝支持下的清官、侠士与奸党及贪官污吏、恶霸豪强的斗争。

在这些侠士中，多少有些个性的，是白玉堂。因为他跟四位结义兄弟的绰号中都有一个鼠字，人称"五鼠"，而展昭却被皇帝称为"御猫"。猫是要捕鼠的，所以他对展昭的"御猫"之称很不服气，要弄点颜色给展昭看看。展昭是包公手下最重要的保卫人员，他就去盗来了包公的古今盆、游仙枕、还魂镜，并留下字柬，指名向展昭挑战："我今特来借三宝，暂且携归陷空岛。南侠若到卢家庄，管叫御猫跑不了。"后来展昭果真被他戏弄并幽囚在陷空岛内，成了"憋死猫"，多亏白玉堂三位拜兄的帮助，才得脱释，取回三宝。这是此书中唯一不太驯顺的侠士，所以书上说他"阴险狠毒，专好行侠仗义，就是行事太刻毒"。尽管他在本质上也是尽忠于皇帝和奉事清官的，但作者最后还是让他在铜网阵中死掉完事。

然而，此书在思想上虽然鼓吹忠义，书中的侠士也都已输心于朝廷，但却还能写出他们的粗豪之气，从而不失自然之致。如以下的一段：

> ……马汉道："喝酒是小事，但不知锦毛鼠是怎么个人？"……展爷便将陷空岛的众人说出，又将绰号儿说与众人听了。公孙先生在旁，听得明白，猛然省悟道："此人来找大哥，却是要与大哥合气的。"展爷道："他与我素无仇隙，与我合什么气呢？"公孙策道："大哥，你自想想，他们五人号称'五鼠'，你却号称'御猫'，焉有猫儿不捕鼠之理？这明是嗔大哥号称御猫之故，所以知道他要与大哥合气。"展爷道："贤弟所说，似乎有理。但我这'御猫'乃圣上所赐，非是劣兄有意称'猫'，要欺压朋友。他若真个为此事而来，劣兄甘拜下风，从此后不称御猫，也未为不可。"众人尚未答言，惟赵虎正在豪饮之间，……却有些不服气，拿着酒杯，立起身来道："大哥，你老素昔胆量过人，今日何自馁如此？这'御猫'二字，乃圣上所赐，如何改得？

傥若是那个什么白糖咧，黑糖咧，他不来便罢，他若来时，我烧一壶开开的水，把他冲着喝了，也去去我的滞气。”展爷连忙摆手说：“四弟悄言。岂不闻‘窗外有耳’?”刚说至此，只听得拍的一声，从外面飞进一物，不偏不歪，正打在赵虎擎的那个酒杯之上，只听当啷啷一声，将酒杯打了个粉碎。赵爷吓了一跳，众人无不惊骇。（第三十九回）

这些人的对话皆质朴率真，马汉、赵虎之语，尤见本色。作者自己的语言也直白简略而少修饰，虽缺乏细致的描绘，但读来仍奕奕有神。鲁迅《中国小说史略》也曾举以为例。

《三侠五义》的出现，与其以前的《施公案》是分不开的。如前所述，《三侠五义》本来就是石玉昆所说的《龙图公案》。“公案”乃是我国小说中早就出现的一个门类，明代人所撰的“公案”小说现尚存有《海刚峰先生居官公案传》、《新刻名公神断明镜公案》、《新镌国朝名公神断详情公案》等多种。值得注意的是：这些“公案”中的破案，都是靠问官的智慧、经验等，没有把破案与武功结合起来的。而且，在明、清之际还出现过题为《龙图公案》的书，也写包公断案，同样没有武功的内容。所以，将武功加入《龙图公案》实始于石玉昆，但最早将武功加入公案的，则是《施公案》。石玉昆当是受《施公案》的影响。

《施公案》，现在所见最早的刊本为道光十八年(1838)刊本，题作《施公案奇闻》，共九十七回，但不署作者，故不知为何人所作。另有一种较后的刊本，于《序》后题“嘉庆戊午新镌”；此行倘非后人所增，则其成书当在嘉庆三年戊午(1798)了。此书在刊行后曾一续再续，至光绪二十九年(1903)已共有十续、五百二十八回。

《施公案》写清代施仕纶(按，当作施世纶)自任知县至大臣期间所断诸案件。由于其所处理的罪犯中，既有强盗，又有恶霸，被处理者的家属及亲友自然想要报复；在侦察及审理过程中，犯罪者为了掩盖罪行，也有想将其杀害的。所以他也就不能不为审案而遇险。但幸而其属下有黄天霸等武艺高强的人，对他加以保护，并为他镇压绿林及豪强，使他得以化险为夷，而且捕获、法办的绿林、豪强越来越多，他的官也越做越大。黄天霸本出身绿林，归顺后也就逐步高升。

《施公案》所写，就是其破疑案、惩土豪、灭寇盗的故事。每个故事都较简单，相互间并无紧密联系，且文字亦拙劣。但黄天霸使单刀，能打飞镖，又能蹿房越脊，他的武功跟《水浒》中梁山英雄的是另外一种路子(《水浒》中的时迁虽也能飞檐走壁，但却不能在房脊上比斗)，而后来武侠小说中的侠士的武功则主要是他的这种路子的继承和发展。就这点说，《施公案》对后世武侠小说的影响实在很大。至于《三侠五义》中的展昭等人的武功则更是《施公案》中的这

种类型的武功的延续。

当然，这并不意味着《三侠五义》对以后武侠小说的发展没有贡献。就武功来说，《三侠五义》引入了点穴；武侠小说所写武功由硬功转向内功，实自点穴始。此外，《三侠五义》中还写到了机关的设置（上文所提到的铜网阵，即是一例），这在以后武侠小说中也是一个重要的环节。这两点在《小五义》和《续小五义》中也都继续下去了。现各引一段具体描写为例。

……只见玉堂拉了个回马式，北侠故意的跟了一步。白爷见北侠来的切近，回身劈面就是一掌。北侠将身一侧，只用二指看准胁下轻轻的一点，白玉堂倒抽了一口气，登时经络闭塞，呼吸不通，手儿扬着落不下来，腿儿迈着抽不回去，腰儿哈着挺不起身躯，嘴儿张着说不出话语，犹如木雕泥塑一般，眼前金星乱滚，耳内蝉鸣，不由的心中一阵恶心迷乱，实实难受得狠。（《三侠五义》第七十八回）

且说黑妖狐智化与小诸葛沈仲元二人暗地商议，独出己见，要去王府盗取盟单。……（智化）爬伏在悬龛之上，晃千里火照明：下面是一个大方盒子，……上头有一个长方的硬木盒子，两边有个如意金环。伸手揪住两个金环，往怀中一带，只听见上面咔嚓一声，下来了一口月牙式铡刀。智爷把双眼一闭，也不敢往前蹿，也不敢往后缩，正在腰脊骨上当啷一声。智爷以为他腰断两截，慢慢睁眼一看，不觉着疼痛，就是不能动转。列公，这是什么缘故？皆因……智爷的腰细；又遇着解了百宝囊，底下没有东西垫着；又有背后背着这一口刀，连皮鞘带刀尖，正把腰节骨护住。（《续小五义》第一回）

前者是点穴，后者是机关。因为在当时还是新发明，所以都比较简单，智化竟然还能死里逃生。到了后来的武侠小说中，就越来越臻完善了。点穴有麻穴、哑穴、死穴之分，机关也门类繁多，有的是触着立死，有的则被生擒活捉，碰上的人绝不会再有智化那样的好运气了。

把《施公案》和《三侠五义》中的武功加以发展的最早的小说，是贪梦道人的《彭公案》。贪梦道人原名杨挹殿，福建人。该书有光绪十八年（1892）序，一百回。它与《施公案》是同类型的书，不过书中的清官换成了彭朋（应作彭鹏），书中活动的人物换成了黄天霸的父辈黄三太。书中兵器增多了，有的打法也较诡异，如有一种叫杆棒的，打斗时很快就可以摔人一个跟斗。还发展了水战——精通水性的人在水里搏斗（《水浒》中的三阮等人虽然水性很好，但却没有作过这样的搏斗）。此外，在机关的设置上也有了相当大的改进。

然而，《彭公案》的上述进展只是在《施公案》和《三侠五义》原有基础上的

提高，与此相比，《七剑十三侠》则是开辟了一个新的方面——飞剑。

《七剑十三侠》三集一百八十回，唐芸洲编，芸洲号桃花馆主人，苏州人。初集六十回印行于光绪二十三年(1897)，二集、三集均印行于光绪二十七年(1901)。初集印行后，很受读者欢迎，而二集未及时续印，至光绪二十六年就有惜花吟主续作四十回，以《仙侠五花剑》的书名印行。这四十回所写自与《七剑十三侠》二集内容不同。

此书写二十位剑侠——"七子十三生"及其门徒徐鸣皋等人在王守仁率领下平定宁王叛乱之事。宁王是明代的藩王，在正德年间确曾叛乱过，王守仁也是历史上的实有人物。但书中所写的平叛过程，却出于虚构。据书中所写，宁王的军师余半仙是白莲教徐鸿儒的徒弟，徐鸿儒自己也帮助宁王造反。而在历史上，徐鸿儒率领的白莲教众的起事是在明代天启年间，较宁王的叛乱后一百余年。这就可见作者本就不是把此书作为历史小说来写的。

宁王叛乱的平定虽主要依靠"七子十三生"的力量，但书中的主角却是徐鸣皋。鸣皋及其结义兄弟行侠仗义，除暴安良，打击绿林、恶霸，效忠朝廷，均与《施公案》、《三侠五义》中的侠义行为性质相同；其反对宁王，亦犹《三侠五义》中侠义英雄之反对襄阳王。此书之较《施公案》、《三侠五义》有所提高的，则在主线比较清楚，因徐鸣皋等人所打击的绿林、恶霸等有不少是宁王的爪牙，所以，以徐鸣皋等人为一方，以宁王及其部属为另一方的斗争脉络较为明晰，相对来说，书中各个故事之间的联系显得密切一些，全书的结构也就紧凑一些。

此书之最值得注意的，是其中除了武术以外，还存在剑术与法术。法术当与明代的神魔小说有关，如五十九回所写余半仙的招魂就戮大法就显然是从《封神演义》的落魂阵变化而来。剑术虽在唐代的传奇中就已开始出现，但像《七剑十三侠》所写的那种斗剑，却是前所未有的。今引一例如下：

> 只见余半仙出阵来，左右两个披发童子，一个捧宝剑，一个捧葫芦，云阳生鼻孔中飞出白光一道，向余半仙头上直下。余半仙掷剑空中，迎住白光，盘旋飞舞，如二龙抢珠，斗个不了。河海生口中，鹪寄生口中吐出白光，两道光又望余半仙头上直下来，余半仙不慌不忙，向空中吹气两口，他一枝剑空中分为三枝，抵住三道白光，紧紧交斗，全无半点懈怠。他有这吹剑之法，虽是妖术，却也厉害。只见凌云生、御风生、独孤生、卧云生、罗浮生、一瓢生、梦觉生、漱石生、自全生一齐吐剑，九道白光望空直下。余半仙连连吹气，三枝剑又化出九枝剑来，共是十二枝剑，抵住十二道白光，空中交斗。忽如群龙戏海，忽如众虎争峰，忽如一阵苍鹰击于殿上，忽如两山猛兽奔向岩前。(《七剑十三侠》第六十九回)

像这样的斗剑，远比后来《江湖奇侠传》中的斗剑来得热闹，而有点近于更后的《蜀山剑侠传》了。同时，武术、剑术、法术同时存在的这种写法，也正是《江湖奇侠传》和《蜀山剑侠传》的特点。

此外，从《施公案》、《三侠五义》直到《彭公案》、《七剑十三侠》，其中的侠士都是在不断的打斗中生活的。离开了打斗，他们就很少有别的生活内容。因此，这些书比《水浒》的打斗更多，侠士的生活道路跟打斗的结合更密切（因为他们的生活道路不过是一连串打斗的继续），这对以后的武侠小说格局的奠定具有重要作用。

这些小说中的英雄都以男性为主。突出地描写女性英雄的为《儿女英雄传》。

《儿女英雄传》本五十三回，今残存四十回，清文康撰。文康，费莫氏，字铁仙，满洲镶红旗人，大学士勒保次孙，曾被任命为驻藏大臣，以疾未赴任。他年轻时，"家世余荫，门第之盛，无有伦比；晚年诸子不肖，家道中落，先时遗物斥卖略尽"，他仅仅"块处一室，笔墨之外无长物，故著此书以自遣"（均见该书马从善《序》）。此书的写定大概在道光时期。鲁迅《中国小说史略》说他"荣华已落，怆然有怀，命笔留辞，其情况盖与曹雪芹颇类。惟彼为写实，为自叙；此为理想，为叙他，加以经历复殊，而成就遂迥异矣"。

此书写名门出身的侠女何玉凤，智慧骁勇绝世，人又美貌，因其父被奸臣所害，故奉母避居山林，欲伺机报仇。其仇家名纪献唐，权势极盛，何玉凤一时无从下手，更名改姓为十三妹，往来市井间，依仗武艺取"没主儿钱"维持生活。偶于旅途间见孝子安骥困危，以武艺救他脱险，并赠银以助其营救父亲，又撮合安骥与同难人张金凤结姻。不久，纪献唐恶贯满盈，为朝廷所诛，何玉凤虽未手刃仇人，而父仇则已报，欲遁入空门。然终于接受张金凤的劝告，嫁与安骥，与张金凤共事一夫，和睦如姊妹。后各有孕。何玉凤成了一个孝妇贤妻。

世上本流传着"英雄气短，儿女情长"之类的俗谚，文康却主张"援情入性"，使侠烈英雄兼有儿女真情。他认为，"有了英雄至性，才成就得儿女心肠；有了儿女真情，才作得出英雄事业"。因为"世上的人，立志要作忠臣，这就是个英雄心，忠臣断无不爱君的，爱君这便是个儿女心；立志要作个孝子，这就是个英雄心，孝子断无不爱亲的，爱亲这便是个儿女心。至于'节义'两个字，从君亲推到兄弟、夫妇、朋友的相处，同此一心，理无二致"。作者根据这种观念，精心塑造了一位"儿女英雄"，这就是书中的主人公——何玉凤。但正如鲁迅所说，因为作者欲使"英雄儿女之概"备于她的一身，遂致书中的这位女英雄"性格失常，言动绝异，矫揉之态，触目皆是矣"（《中国小说史略》）。

不过，《儿女英雄传》也不无优点，那就是胡适所说的"言语的生动，漂亮，

俏皮，诙谐，有风趣”(《〈儿女英雄传〉序》)。至于其对武侠小说的影响，则主要在于对女英雄的着力描写和那种关于“英雄儿女”的思想，连朱贞木于1949年写的《七杀碑》里，其男主人公杨展在塔儿冈的山寨大厅上还留下了“英雄肝胆，儿女心肠”八个字，书中的另一重要人物涵虚老道解释道：“亦英雄，亦儿女，才是性情中人”，“英雄肝胆，占着一个义字，儿女心肠，占着一个仁字，仁义双全，才是真英雄。”(《七杀碑》第二十八章《英雄肝胆，儿女心肠》)足见其影响之深远。虽然朱贞木对“英雄儿女”的理解已脱出了“摄情入性”的那一套了。

第三节 《海上花列传》

《海上花列传》六十四回，题“花也怜侬著”，实为韩邦庆(1856—1894)作。邦庆字子云，号太仙，松江(今属上海)人，科举不第，曾长期旅居上海，担任过《申报》的编辑，并创办个人性文艺期刊《海上奇书》，所得多耗费于妓馆，死时仅三十九岁。《海上花列传》先在光绪十八年(1892)二月《海上奇书》创刊号上开始连载，每期二回，共刊十五期三十回；两年后，全书的石印本行世。作者在此书的《跋》中称还将续写下去，但因他的早逝而未着手。留下的作品另有文言短篇小说集《太仙漫稿》等。

一、对人性的真实观照

《海上花列传》主要写清末上海的妓女生活。以高级妓院为主，也间及低级的妓院。全书以赵朴斋、赵二宝兄妹二人的事迹为主要线索，但赵氏兄妹的故事仅占全书篇幅的十分之一左右。书中写了种种不同的人物，而且多出于对人性的真实观照，在写女性——书中的女性主要是妓女——时表现得尤为突出。

此书第一回开始就说：作者“因海上自通商以来，南部烟花，日新月盛，凡冶游子弟倾覆流离于狎邪者不知凡几”，所以他要以“过来人”的身份“现身说法”，以便他们迷途知返。(见第一回)但这实是旧时通俗小说为了避免受到道德上谴责的套话，作者的内心倒是同情妓女的处境的。因为也是在第一回的开首，即上述那套门面话之后，作者又叙述了他花也怜侬——作者自己——所做的一个梦。他在梦境中，见到“一大片浩淼苍茫、无边无际的花海”。下面是他对花海的描述及其感触：

……那花虽然枝叶扶疏，却都是没有根蒂的，花底下即是海水。被海

水冲激起来，那花也只得随波逐流，听其所止。若不是遇着了蝶浪蜂狂，莺欺燕妒，就为那蚱蜢、蜣螂、虾蟆、蝼蚁之属，一味的披猖折辱，狼藉蹂躏。惟夭如桃，秾如李，富贵如牡丹，犹能砥柱中流，为群芳吐气。至于菊之秀逸，梅之孤高，兰之空山自芳，莲之出水不染，那里禁得起一些委曲，早已沉沦汩没于其间。

花也怜侬见此光景，辄有所感，又不禁怆然悲之。……

这些花显然就是书中所写妓女的象征。由此可见，他认为她们堕落的责任并不在于自己，而在于环境，也即由于她们生在海上，不得不受海水的冲激，以致随波逐流。因此，他不是憎恨她们，而是同情和怜悯她们，即所谓"怆然悲之"。而其"怆然悲之"的前提，一方面是在某种程度上的对传统道德观念的叛逆，另一方面是设身处地地为对方着想的宽容精神；也可以说，这是出于对人性的理解和同情。

在书中对妓女的描写上，处处可以看出这样的态度。这里举两个人物为例。

一个是赵二宝。她原是上海附近乡下的一个姑娘。因为哥哥赵朴斋流落在上海，她跟母亲及女友张秀英同到上海来寻找。哥哥找到了，她却因贪图吃喝玩乐，受人诱骗，流落为娼；母亲和哥哥也跟她住在一起。来的客人不少，"做得十分兴头"（三十五回）。不久，接到了一个少年俊雅、"极富极贵的史三公子"（三十七回）。二人海誓山盟，史三公子并答应娶她回家，要她等他三个月（三十八回）。史三公子走时，二宝连他付的一千元"局帐"（应付给妓院的费用）也不收（五十五回）；从此就闭门谢客。为了日常开销，她不得不欠了许多债。谁知史三公子一去不回，她派赵朴斋去打听，才知史三公子已负心另娶。她痛苦非常。迫于生计和债务，不得不重操旧业。但其时已十分拮据，母亲又患重病，只好靠典质来支付医药费。这一天恰好来了个仗势胡为的恶少赖头鼋，嫌二宝对他不热情，就大加蹂躏：

……扭住二宝衣领，喝令过来，二宝抵死望后挣脱，赖公子重重怒起，飞起一只毡底皂靴，兜心一脚，早把二宝踢倒在地。阿虎、阿巧奔救不及。二宝一时爬不起，大哭大骂。赖公子愈怒，发狠上前，索性乱踢一阵，踢得二宝满地打滚，没处躲闪，嘴里不住的哭骂。……阿虎、阿巧搀起二宝，披头散发，粉黛模糊，好象鬼怪一般。二宝想起无限委屈，那里还顾性命，奋身一跳，直有二尺多高，哭着骂着，定要撞死。赖公子如何容得如此撒泼，火性一炽，按捺不下，……袖子一挥，喝声："打！"就这喝里，四个轿班、四个当差的撩起衣襟，揎拳捋臂一齐上，把房间里一应傢伙什物，除保险灯

之外，不论粗细软硬、大小贵贱，一顿乱打，打个粉碎。（六十四回）

经过这一场糟蹋，二宝实已无法再维持今后的生活了。作者接着写道：

……（二宝）独自蹭上楼梯，房间里烟尘历乱，无地存身，只得仍到书房。朴斋随后捧上一只抽屉，内盛许多零星首饰，另有一包洋钱。朴斋道："洋钱同当票，才搳来哚地浪，勿晓得阿少？"二宝不忍阅视，均丢一边。朴斋去后，静悄悄地，二宝思来想去，上天无路，入地无门，暗暗哭泣了半日，觉得胸口隐痛，两腿作痠，踅向烟榻，倒身偃卧。（同上）

从传统的道德观念来看，二宝实是自甘下贱。她如在寻到哥哥后立即随母亲回乡，本就可在乡间平安度日。但她先是贪图上海的吃喝玩乐，经受不住各种诱惑，流连忘返；终致沦落为娼。所以她的悲惨结局，不过是自食其果。但在作者笔下，她却是善良、忠厚而多情的；在上引的这些文字中，确可体会出作者的"怆然悲之"。

而且，在写她的堕落过程时，作者也着重于现实的情势，而非道德的谴责。例如，在寻到了赵朴斋后，她本要立即回去的，却受她邀约同来上海的女友张秀英的牵制，迁延了下来：

……二宝道："教栈里相帮去叫着船，明朝转去。"秀英道："耐教我来白相相，我一埭勿曾去，耐倒就要转去哉！勿成功！"二宝央及道："价末再白相一日天，阿好？"秀英道："白相仔一日天再说。"洪氏只得依从。吃过晚饭，秀英欲去听书。二宝道："倪先说好仔，书钱我来会。倘然耐客气末，我索性勿去哉。"秀英一想，含糊笑道："故也无啥，明朝夜头我请还耐末哉。"……（第二十九回）

就是在诸如此类的情况下，回家的事一天天拖了下去，而她对上海的繁华生活也越来越入迷。所以，她的堕落实是环境使然，何尝是本性下贱？再与其为娼后的遭遇相联系，读者看到的乃是一个单纯、善良的女孩逐步陷入悲惨深渊的过程。

在《海上花列传》中，与赵二宝的忠厚、善良截然相对立的是黄翠凤，所以胡适曾说：赵二宝"一家都太老实了，太忠厚了，简直不配吃堂子饭"，"这碗堂子饭只有黄翠凤、黄二姐、周兰一班人还配吃"（胡适《海上花列传序》）。然而，即使对黄翠凤，作者又何尝不"怆然悲之"？

黄翠凤确实是狠毒的。她对自己妓院里的其他妓女，可以拉住耳朵，"往下一摔"，把对方从所坐高椅上跌下地来却不敢哭（第八回）；而且还串通老鸨，对一个与她关系很好的客人敲诈勒索（五十八、五十九回）。但与此同时，作者

也写了她的可悲可悯。据她自述："我八岁无拨仔爷娘，进该搭个门口（指妓院）。"（四十九回）当时她连为父母"带孝"都办不到；直到赎身出去，才能补带（同上）。而且，她之在妓院里能不受老鸨虐待，是拼得舍去性命换来的。"还是翠凤做清倌人辰光，搭老鸨相骂，拨老鸨打仔一顿。打个辰光，俚咬紧点牙齿，一声勿响。等到娘姨哚劝开仔，榻床浪一缸生鸦片烟，俚拿起来吃仔两把。老鸨晓得仔，吓煞哉，连忙去请仔先生来。俚勿肯吃药碗，骗俚也勿吃，吓俚也勿吃。老鸨阿有啥法子呢？后来老鸨对俚跪仔，搭俚磕头，说从此以后，一点点勿敢得罪耐末哉，难末算吐仔出来过去。"（第六回）而且，黄翠凤也知道，老鸨所看重的并不是一个人的生命，而是她为其赚钱的能力，所以，在老鸨不敢得罪她的同时，她也为老鸨拼命赚钱。有一次，一家公馆叫她的局，是要她去"代碰和"，她不想去，但却不得不去。一个熟人说，那你就别去好了。她说："叫局阿好勿去？倪无姆要说个。"那人说："耐无姆阿敢来说耐？"她回答道："无姆末啥勿敢说，我一迳勿曾做差啥事体，生来无姆勿说啥，倘然推板仔一点点，倪个无姆肯罢哉！"（第二十二回）原来，她以拼命挣来的不受打骂的权利，仍然是以老老实实地遵守妓女的规矩忍受侮辱、损害为代价的。所以，这个狠毒的人的内心，仍然是满腔辛酸。既然如此，那么，在悲惨的处境下，被逼迫得连对自己都不得不狠毒——无所顾惜地吞下生鸦片——的黄翠凤，难道还有可能对别人不狠毒吗？这其实是人性的异化！

总之，无论写赵二宝还是写黄翠凤，都不是根据传统的道德去加以指责、丑化，而是把这些都看作环境所造成。她们的所作所为，只是普通人在特定环境下所作的不同反应。所以，作者之写这些人物，乃是基于对人性的真实观照。与此同时，作品也就必然反映了个人与环境的矛盾。赵二宝与黄翠凤固不必说，就是李漱芳的郁郁而终，朱淑人和周双玉的感情破裂，也无不是环境对个人压迫的结果。——李漱芳与陶玉甫二人确实情深爱重，但陶玉甫不能娶妓女李漱芳为正式的妻子，李漱芳又不愿屈辱地作妾，就一直迁延着，以致心情不好，身体越来越坏，终于不治而死，被别人评论为"李漱芳要做大老母，做到仔死"（六十二回）。朱淑人也是确实爱上了周双玉，想要娶她。但他哥哥却要另外给他定亲，他不愿意，又不敢向哥哥说明，就请当时在上海很有地位、也很受淑人信赖的齐云叟帮忙，齐云叟却对他说，倘要娶双玉作妾，"容易得势；倘然讨俚做正夫人，勿成功个哩。就像陶玉甫，要讨个李漱芳做垫房，到底勿曾讨，覅说是耐哉"（五十四回）。淑人不得不同意了他哥哥所定的婚事，激得双玉要与他一起自杀（见下文）。在这些地方都可看到社会对个人权利的压制；因为阻止陶玉甫、朱淑人娶妓女为妻的并不只是他们的家长，而是社会的舆论和习惯势力。何况从书中的描写来看，陶、李和朱、周的恋情均出于人性

的自然，这同时也就反映了环境与人性的冲突。

二、高度的艺术成就

《海上花列传》具有高度的艺术成就，这体现在如下四个方面。

第一，基于对人性的真实观照，作品的人物性格复杂、内涵丰富；并且对于在不同程度上受环境压迫甚或碾碎的人，作者充满着理解、同情与悲悯。这在上文介绍赵二宝、黄翠凤等人时已经言及，此不赘述。

第二，对人物言、行的描写真切而生动，真可谓栩栩如生、恍在眼前，且又能充分显示出人物的性格特征。

关于写言的部分在下文还将谈到，这里以双玉要与朱淑人同吞鸦片自尽的一段——那是言、行结合的——为例。那是在双玉得知了淑人已与别人订婚后发生的事。

> ……双玉亲自关了前、后房门，并加上闩。转身踅来，见淑人褪履上床，双玉笑道："慢点困哩，我有事体来里。"淑人怪问云何，双玉近前，与淑人并坐床沿，双玉略略欠身，两手都搭着淑人左右肩膀，教淑人把右手勾着双玉脖项，把左手按着双玉心窝，脸对脸问道："倪七月里来里一笠园，也像故歇实概样式一淘坐来浪说个闲话，耐阿记得？"淑人心知说的系愿为夫妇、生死相同之誓，目瞪口呆，对答不出。双玉定要问个明白，淑人没法，胡乱说声记得。双玉笑道："我说耐也勿应该忘记。我有一样好物事，请耐吃仔罢。"说罢，抽身向衣橱抽屉内取出两只茶杯，杯内满满盛着两杯乌黑的汁浆。淑人惊问："倽物事？"双玉笑道："一杯末耐吃，我也陪耐一杯。"淑人低头一嗅，嗅着一股烧酒辣气，慌问："酒里放个倽物事嗄？"双玉手举一杯，凑到淑人嘴边，陪笑劝道："耐吃哩。"淑人舌尖舐着一点，其苦非凡，料道是鸦片烟了，连忙用手推开。双玉觉得淑人未必肯吃，趁势捏鼻一灌，竟灌了大半杯。淑人望后一仰，倒在床上，满嘴里又苦又辣，拼命的朝上喷出，好像一阵红雨，湿漉漉的洒遍衾裯。淑人支撑起身，再要吐时，只见双玉举起那一杯，张开一张小嘴，咽嘟咽嘟尽力下咽。淑人不及叫喊，奋身直上，夺下杯子，掼于地下，豁琅一声，砸得粉碎。双玉再要抢那淑人吃的一杯，也被淑人掳落跌破，淑人这才大声叫喊起来。……（六十三回）

双玉的要自杀是真的。在这以前，她已独自"先去灶间煤炉旁边，将剜空生梨内所养的促织儿尽数释放"（同上），就是为了怕她死后无人喂养这些小动物，

以致饿死。这既反映了她的爱心，也表明了她是真要寻死，并非以吞鸦片来吓人。所以，她在开始时那样亲热地对待淑人，是希望他能自愿地吞下鸦片的吧，那时她就会谅解淑人不敢抗婚的软弱，并在对淑人的挚爱中安慰而满足地死去。她自己的从容赴死，不但显示了她的无畏和镇定，也是基于对爱情的执着。不料淑人却拒绝同死，这就使她无限愤慨：

……双玉大怒，欻地起立，柳眉倒竖，星眼圆睁，咬牙切齿骂道："耐个无良心杀千刀个强盗坯，耐说一淘死，故歇耐倒勿肯死哉。我到仔阎罗王殿浪末，定归要捉耐个杀坯，看耐逃走到陆里去！"……淑人拍腿哭道："勿是我呀。阿哥替我定个亲，一句闲话无拨我说碗。"双玉欻地扑到淑人面前，又狠狠的戟指骂道："耐只死猪猡！晓得是耐阿哥替耐定个亲。我问耐：为倽勿死？"吓得淑人倒退不迭。……

这时的双玉对淑人已经只有愤慨而毫无爱意了，她显得泼辣而粗野，与开始准备和他同死时的温柔判若两人。这也正反映了她内心变化的剧烈和痛苦的尖锐。但到最后，她也决定不死了。在别人苦劝她服解药时，她"不禁哼的笑道：'劝倽嗄，放来浪，等我自家吃末哉碗。俚勿死，我倒犯勿着死拨俚看。定归要俚死仔末，我再死。'说着，举起玻璃杯，一口一口慢慢的呷（指喝解药。——引者）"（同上）。在这冷笑声里，对淑人除了强烈的仇恨外，还充满着轻蔑，而且表明了她已从感情的极度冲动中恢复了冷静与理智。

通过这样的描写，不但清楚地显示了人物的心理发展过程，而且充分表现了人物的性格特征：她的勇敢、温柔、刚烈、泼辣、粗野、爱的执着和恨的深切，这些都伴随着她的变化多端的语言、明晰如画的动作，构成统一整体而呈现于读者之前。在它以前的中国小说——包括《红楼梦》——中都未曾出现过这样的描写。

第三，在叙述方法上的创新。

《海上花列传》在《海上奇书》上连载时，原有《海上花列传例言》，后来出石印单行本却未收载。其实《例言》很有价值，其中最重要的一条是：

全书笔法自谓从《儒林外史》脱化出来，惟穿插藏闪之法则为从来说部所未有。一波未平，一波又起，或竟接连起十余波；忽东忽西，忽南忽北，随手叙来，并无一事完全，却并无一丝挂漏；阅之觉其背面无文字处尚有许多文字，虽未明明叙出，而可以意会得之：此穿插之法也。劈空而来，使阅者茫然不解其如何缘故，急欲观后文，而后文又舍而叙他事矣；及他事叙毕，再叙明其缘故，而其缘故仍未尽明；直至全体尽露，乃知前文所叙并无半个闲字：此藏闪之法也。

由此可见，作者在此书的笔法方面最得意的乃是穿插藏闪之法。这二者确很值得重视。

胡适的《海上花列传序》曾将穿插和藏闪都解释为把许多不相干的故事联系起来的方法。其实，藏闪之法并不用于不同故事之间的联系，而用于交代单个的故事。例如，书中的沈小红是与王莲生关系极密切的妓女。有一次，另一妓女张惠贞跟王莲生闲谈，突然说沈小红“自家个用场忒大仔点”。王莲生进一步追问时，张惠贞就拿话搪塞，接着作者就掉转笔锋去写别的事情了。后来王莲生虽又把此事去问其友人洪善卿，善卿也仅答以“(小红)就为仔坐马车，用场大点”(二十四回)，实际上，其“用场大”的缘故“仍未尽明”。直至第三十三、三十四回中，王莲生发现沈小红与京剧演员小柳儿睡在一起，才知洪善卿所说，乃是指沈小红因坐马车而与小柳儿相识，成了他的情妇，从而增加了许多支出。很显然，这就是藏闪之法，因为它完全符合作者为藏闪所下的定义。

这种方法不仅增加了悬念，实在也是叙事模式从全知视角向限知视角转化的一种迹象。因为从这整个事件的叙述过程来看，作者在这点上并未显得比王莲生多知道一些。书中另有一些故事也在不同程度上具有这样的特色。如赵二宝在上海寻到赵朴斋后，本要立即回乡，因为同来的张秀英反对，二宝就说多留一天，并于当晚同张秀英去听书，遇到了施瑞生，其后与施瑞生关系日密，终于留在上海了。但从听书结识施瑞生以后的最关键几天的情况，全是从赵朴斋的视角写的，赵朴斋不知道的，作者也不交代，可以说作者在这方面知道的并不比赵朴斋多(第三十回)。

至于穿插之法，则既可用于不同的故事，也可用于同一故事的不同过程之间。如在黄翠凤、鸨母黄二姐和罗子富的故事中，黄翠凤在赎身问题上与黄二姐矛盾很大，罗子富则很帮她的忙。赎身之后，罗子富为她摆酒请客，其中有一个客人为葛仲英。酒席尚未开始，作者就笔锋一转写葛仲英的其他事情去了；这是第五十回及其以前的事。到了五十六回，才又接写罗子富、黄翠凤，同时写黄二姐来请黄翠凤帮助，翠凤对她很冷淡，黄二姐只得走了。其后又写别事。至五十八回，黄二姐又来求助。翠凤作难了她好一阵，才对她说：“倘然有法子教拨耐，赚着仔三四百洋钱，耐倒再要赚道少哉啘。”“黄二姐没口子分辨”，翠凤又不再言语，“足足有炊许时”，始与黄二姐“附耳说话”。“黄二姐弯腰偻背，仔细听着。又足足有炊许时，翠凤说话才完，黄二姐亦自领悟”。至于在黄二姐耳边说了些什么，书中全未交代。到了五十九回，黄二姐就来偷走了罗子富盛契据的拜匣，勒索一万洋钱。可以说，在这故事的发展过程中，插入了许多别的事，可谓“一波未平，一波又起”。而且在罗子富拜匣失窃后，黄翠凤显得很愤慨，罗子富也根本没有怀疑到此事与她有关。但敏感而仔细的读

者却会联系上一回黄翠凤与她附耳低言之事，知这实在出于翠凤的授意。尤其值得注意的是：黄翠凤只答应帮她赚三四百洋钱，而且在她保证不会嫌少时才教了她法子，可她向罗子富却开口要一万元。子富到底给了多少，书中没有写；推想起来，子富当然不会全给，但至少给个一二千吧，那么，这一二千中属于黄二姐的实只三四百元，其余的好处都是黄翠凤的。这也就是"穿插之法"中的另一个方面："阅之觉其背面无文字处尚有许多文字，虽未明明叙出，而可以意会得之"。所以，所谓"穿插"，既因其"一波未平，一波又起"而具有加强悬念的作用，又因这种"可以意会得之"的方法而在很大程度上丰富了读者的想像空间。它与"藏闪"之法的结合，就构成了《海上花列传》在叙述方法上的创新，并且部分地显示出叙述模式从全知视角向非全知视角转变的迹象。

第四，在人物对话中吴语的成功运用。

这一点在胡适的《海上花列传序》中早已指出，他并且称它为"吴语文学的第一部杰作"。他说："方言的文学所以可贵正因为方言最能表现人的神理。通俗的白话固然远胜于古文，但终不能如方言的能表现说话人的神情口气。"这是说得很对的。试看李漱芳向陶玉甫叙述其得病缘由的那一大段话：

> ……漱芳又嗽了几声，慢慢的说道："昨日夜头天末也讨气得来，落勿停个雨。浣芳哩，出局去哉；阿招末，搭无娒装烟；单剩仔大阿金，坐来浪打磕铳，我教俚收拾好仔去困罢。大阿金去仔，我一干仔就榻床浪坐歇。落得个雨来加二大哉，一阵一阵风，吹来哚玻璃窗浪，乒乒乓乓，像有人来哚碰，连窗帘才（这里是"都"的意思。——引者）卷起来，直卷到面孔浪，故一吓末，吓得我来要死，难末只好去困。到仔床浪哩，陆里困得着嘎，间壁人家刚刚来哚摆酒，搳拳唱曲子，闹得来头脑子也痛哉。等俚哚散仔台面末，台子浪一只自鸣钟，跌笃跌笃，我覅去听俚，俚定归钻来里耳朵管里。再起来听听，雨末落得价高兴；望望天末，永远勿肯亮个哉。一迳到两点半钟，眼睛算闭一闭。坎坎闭仔眼睛，倒说道耐来哉呀，一肩轿子抬到仔客堂里，看见耐轿子里出来，倒理也勿理我，一迳望外头跑。我连忙喊末，自家倒喊醒哉。醒转来听听，客堂里真个有轿子，钉鞋脚地板浪声音有好几个人来浪。我连忙爬起来，衣裳也勿着，开出门去，问俚哚：'二少爷哩？'相帮哚说：'陆里有啥二少爷嘎？'我说：'价末轿子陆里来个嘎？'俚哚说：'是浣芳出局转来个轿子。'倒拨俚哚好笑，说我困昏哉。我再要困歇也无拨我困哉，一迳到天亮，咳嗽勿曾停歇。"（第十八回）

如果是吴语区域的人，读了这一段就会觉得好像听到了她的倾诉，不仅充分感受到了她的语气及其中所包含的感情，而且其说话时的神态也恍在目前，如此

真切、生动。这一切是无法用普通话来表现的。虽然才气如张爱玲者也办不到。将她的《国语海上花列传》中的这一段与以上的引文一比较，即可了然。例如，她把"一阵一阵风……"几句译为："一阵一阵风，吹在玻璃窗上，乒乒乓乓，像有人在砰窗户。连窗帘都卷起来，直卷到脸上。这一吓吓得我要死。这可只好去睡了。到了床上嚜，哪睡得着！"[①]意思不错，但神理已失。如"陆里困得着嘎"，何等娇软！"哪睡得着"却一变而为刚硬了。这不是张爱玲译得不好，而是根本无法译。

当然，这同时也成为《海上花列传》的一个大问题：非吴语区的读者难以读懂。

三、《海上花列传》与中国小说传统

除了用吴语写作以及作为长篇小说却由许多独立的故事构成以外，《海上花列传》的内容与形式都已与新文学前期的小说存在许多相通之处。但没有任何材料可以证明韩邦庆受过任何西方小说的影响。恰恰相反，如同他在《海上花列传例言》中所表明的，除穿插藏闪之法外，"全书笔法自谓从《儒林外史》脱化出来"。例如，书的开头花也怜侬所做的梦，就相当于《儒林外史》的"楔子"，都起着点明全书题旨的作用。除《儒林外史》外，作者还受了其他许多古代小说的影响，包括《金瓶梅》、《聊斋》、《红楼梦》等。例如三十六回高亚白为李漱芳看病的那一段，就渊源于《红楼梦》第十回张友士给秦可卿看病的部分。张友士说秦可卿的病源是："据我看这脉息，大奶奶是个心性高强聪明不过的人，聪明忒过则不如意事常有，不如意事常有则思虑太过，此病是忧虑伤脾……"而高亚白说李漱芳的病源则是：大约其为人必然绝顶聪明，加之以用心过度，所以忧思烦恼，日积月累，脾胃于是大伤。……所谓"绝顶聪明"，即"聪明不过"；"用心过度"，即"思虑太过"；"忧思烦恼……脾胃于是大伤"，也即"忧虑伤脾"（根据中医理论，胃为脾之腑，脾伤必然及胃，所以，伤脾也就是伤脾胃）。不但病源一样，文字也较接近。而尤其有趣的，是两人看病后的结论：

> 今年一冬是不相干的，总是过了春分，就可望全愈了。（《红楼梦》）
>
> 眼前个把月总归勿要紧，大约过仔秋分，故末有点把握，可以望全愈哉。（《海上花列传》）

除了加上"故末有点把握"以外，其他可说是逐句从《红楼梦》脱化而出，"可以

① 《国语海上花列传》Ⅰ《海上花开》，上海古籍出版社1995年版。

望全愈哉"更是"可望全愈了"的苏州话翻版。

韩邦庆在写《海上花列传》时，不可能在书桌上放着《红楼梦》等书，边写边参照，而当是由于那些书里所写的一切在他脑中留着极其深刻的印象，有时就不免连文字也近似了。

总之，《海上花列传》是在中国小说传统的土壤上结出的果实。因此，它在内容与形式上存在许多与新文学前期的小说相通之处，也正可看出中国自身的文学原是在往哪个方向发展。

第四章　从龚自珍到“诗界革命”

从近世文学嬗变期一开始的小说和弹词——《儒林外史》、《红楼梦》、《再生缘》的情况来看，与新文学相通的因素正在大量增长；至于同一时期的诗文领域，其总体发展趋势虽与小说领域的相一致，进度却相对迟缓。到龚自珍出现，诗文领域也呈突飞猛进之势，与新文学的相通性遂明显呈现。只是由于鸦片战争的爆发，原先的进展势头反而缓慢了下来（参见本编《概说》）。但随着中日战争的失败，国内的先进分子认识到了必须加紧改革的力度，终于在1899年由梁启超提出了“诗界革命”的口号。到20世纪，中国文学就进入近（现）代期了。

第一节　龚自珍的诗文

龚自珍是中国近世杰出的思想家和杰出的文学家。作为思想家，他注重个体、倡导改革；作为文学家，他抒写个人遭压制、个性被扭曲的痛苦与置身于停滞、倒退、摧残天才、践踏人的尊严的现实的苦闷、郁怒，也有对爱情的热烈追求和失去所爱者的悲哀。

一、龚自珍的生平和思想

龚自珍（1792—1841），字璱人，号定盦，浙江仁和（今杭州）人。先以捐纳为内阁中书，至道光九年考取进士，其后曾任礼部主事。至道光十九年（1839）辞官南归，两年后病逝。所作诗文，后人编为《龚自珍全集》。

龚自珍是朴学大师段玉裁的外孙，段玉裁则是戴震的学生。段玉裁虽以《说文解字注》等书驰名当时及后世，但他受戴震的哲学思想、社会思想影响很深。收在其《经韵楼集》中的《东原先生札册跋》说：

……其言非从事于字义、制度、名物，无由以通六经之语言；非知天理之不外于人欲，则以意见误名之曰理而祸斯民。仆生平论述最大者为《孟子字义疏证》一书，此正人心之要。此二札者，圣人之道在是。殆以玉裁为可语此而传之也。

可见他完全接受了戴震的"天理之不外于人欲"的观点，而且认为它具有重要意义，也完全赞同戴震对程朱理学的批判——为祸人间。

段玉裁的思想对龚自珍产生很大影响[①]。他说自己"学本段金沙"("段金沙"即指段玉裁)，当也包括这种思想渊源而言。此外，龚自珍的母亲也许因家庭教育的缘故，跟一般女性也不大一样，在龚自珍的童年就教他读吴伟业诗[②]；吴伟业的关注个人命运、重视个人感情也不可能对龚自珍没有影响。他后来之崇扬晚明精神(见《江左小辨序》)，恐也与其受吴伟业的影响有关。

龚自珍在思想上强调个人，以"我"为万物的本源，以自我为众人各自的主宰，曾明确地说："群言之名我也无算数，非圣人所名；圣何名？名之以不名。群言之名物也无算数，非圣人所名；圣何名？名之曰'我'。"(《壬癸之际胎观第九》)其后半是说："无算数"的物都是以"我"为本源的，就事论事地称之为某物、某物(例如称之为花、叶)都不是探本之言；"圣人"是探求本源的，所以对一切物都称之为"我"。从中国当时思想界的情况来看，陆象山、王阳明的心学都是以"我"为万物本源的，也即陆象山所谓的"宇宙本是我心，我心即是宇宙"。龚自珍的这种观点当与陆王心学有关。至于"圣人"对"我"的"名之以不名"，那是因为根据老子"名可名，无常名"之说，最本源的东西本来是无法命名的。也正因为"我"是万物的本源，所以对每个人来说，都只能受其自己的支配，所以他又说："众人之宰，非道非极，自名曰我。"(《壬癸之际胎观第一》)这其实也就是强调个人的权利、自由和尊严：既然众人的主宰就是自我，那么，非"我"的他人就不应去损害此人的权利、干涉他的自由、侮辱他的尊严。

也正因此，他对必然要损害个人权利、限制个人自由、无视个人尊严的"大

---

① 段玉裁的《经韵楼集》刊刻时，龚自珍参加校勘工作，见吴昌绶《龚自珍年谱》。同时龚自珍青年时期作有《明良论》四篇。其第一篇指出：清朝官员之所以思想、言行均极鄙陋，是因俸禄太低，"贫累之也"。那正是跟"存天理，去人欲"之说直接对立的。倘按"存天理，去人欲"之说，这些官员因俸禄低就不去实心任事，那是由于他们不能"公而忘私"，正是私欲膨胀的结果，理当责成他们"去人欲"；龚自珍却主张提高他们的俸禄，并把他们的鄙陋归咎于政府的俸禄太低，这是对"人欲"的肯定，主张满足他们的"人欲"。而在《明良论》的第二篇后有段玉裁的评语，足见段玉裁在这四篇中至少看过两篇，其评语是："耄矣，犹及见此才而死，吾不恨矣。"对龚自珍的这种观点作了高度评价。

② 龚自珍《三别好诗》篇前有《序》："余于近贤文章，有三别好焉。……以三者皆于慈母帐外灯前诵之。吴(伟业)诗出口授，故尤缠绵于心。吾方壮而独游，每一吟此，宛然幼小依膝下时。"

公无私"之类的观念深恶痛绝，其《论私》甚至说："今曰'大公无私'，则人耶？则禽耶？"在他看来，所谓"大公无私"是一种反人性的东西，倒是对禽鸟也许相应。

郁达夫在说到五四新文化运动的功绩时，首先标举"自我的发见"①，龚自珍的这种思想在大方向上正是与"自我的发见"相一致的；同时，与"文学革命"者的"人性的解放"——以个人为本位的人性解放——的要求也可相通。

然而，他所置身于其中的现实却正是对于以"我"为主宰的"众人"给予最大的摧残并且已告成功的时代，他说："昔者霸天下之氏，……未尝不仇天下之士，去人之廉，以快号令，去人之耻，以嵩高其身；一人为刚，万夫为柔，……"（《古史钩沉论一》）到了他的时代，这种"震荡摧锄天下之廉耻"的目的已经达到，"天下之廉耻""既殄②，既狝，既夷"（同上），于是成了"衰世"：

> 衰世者，文类治世，名类治世，声音笑貌类治世。……人心混混而无口过也，似治世之不议。左无才相，右无才史，阃无才将，庠序无才士，陇无才民，廛无才工，衢无才商，抑巷无才偷，市无才驵，薮泽无才盗，则非但鲜君子也，抑小人甚尠。（《乙丙之际著议第九》）

在这样的衰世，"我"——特别是有才能的个人——就更其痛苦，而天下的大乱也就要到来了。

> 当彼其世也，而才士与才民出，则百不才督之缚之，以至于戮之。戮之非刀、非锯、非水火；文亦戮之，名亦戮之，声音笑貌亦戮之。戮之权不告于君，不告于大夫，不宣于司市，君大夫亦不任受。其法亦不及要领，徒戮其心，戮其能忧心、能愤心、能思虑心、能作为心、能有廉耻心、能无渣滓心。又非一日而戮之，乃以渐，或三岁而戮之，十年而戮之，百年而戮之。（同上）

这种情况，正是鲁迅后来所批判过的"愚民的专制"。但那是不能持久的。所以龚自珍又进一步指出：

> 才者自度将见戮，则蚤夜号以求治，求治而不得，悖悍者则蚤夜号以求乱。夫悖且悍，且睊然眮然以思世之一便已，才不可问矣，嚮之伦慝有辞矣。然而起视其世，乱亦竟不远矣。（同上）

正因如此，龚自珍一面强烈要求改革："一祖之法无不敝，千夫之议无不

---

① 见《中国新文学大系・散文二集・导言》。

② "既"为"已经"之意。

靡，与其赠来者以勍改革，孰若自改革？"(《乙丙之际著议第七》)一面则进一步强调突出的个人的作用："心无力者，谓之庸人。报大仇，医大病，解大难，谋大事，学大道，皆以心之力。司命之鬼，或哲或惽，人鬼之所不平，卒平于哲人之心。哲人之心，孤而足恃，故取物之不平者恃之。"(《壬癸之际胎观第四》)这种对"哲人之心"的强调，与鲁迅在二十世纪初叶所主张的"掊物质而张灵明，任个人而排众数"也是相通的。

二、龚自珍的散文

在龚自珍的文学创作中，散文的影响比诗歌更大。其散文的主要成就和特色，是以富于个性的语言，抒写了他在现实中所感受到的痛苦、愤怒、焦虑、渴望，也有个人的私密感情的袒露。大致可分为三类。

第一类，是直接触及社会现实的。此类散文中，有些是杂有感情的论政或表达思想之作，不属于文学的范围；有些则是以某些社会、政治现实或思想观念为材料的抒情文或以抒情为主的文章，则仍是文学的散文。

此类文学散文中，包括了上面引用过的《古史钩沉论一》、《乙丙之际著议第九》等；另如《乙丙之际著议第十八》、《乙丙之际塾议第二十五》、《江左小辨序》之属亦均可归人此类。而其最值得重视的则为《尊隐》。

《尊隐》很难懂，在这里有必要先对它作一扼要的解释。《尊隐》此处说的是：在一个行将没落的时代里，在民间已逐渐形成了一种巨大的、足以推翻朝廷的力量。真正的隐者已经意识到了这一点，但并不参与到这种反朝廷的力量中去，而是孤立于世变之外。不但当时无人理解，而且后世的人也无从理解，因为他根本不求当时与后世的人的理解。所以他是"无待"的，不但是"横之隐"，而且是"纵之隐"。他所"尊"的，就是这样既能洞察一切、又傲视一切的巨大的人格力量。他不但鄙视朝廷，而且也不投奔、迎合那即将取代朝廷的"山中之民"，他始终是一个独立的个人①。在文中龚自珍对这种独立的个人是这样描绘的：

> ……俄焉寂然，灯烛无光，不闻馀言，但闻鼾声。夜之漫漫，鹖旦不鸣。则山中之民有大音声起，天地为之钟鼓，神人为之波涛矣。是故民之丑生，一纵一横。旦暮为纵，居处为横，百世为纵，一世为横，横收其实，纵收其名。之民也，壄者欤？邱者欤？垤者欤？避其实者欤？能大其生以

① 详谈蓓芳《龚自珍与20世纪的文学革命》，见《中国文学古今演变论考》，上海古籍出版社2006年6月版。

> 察三时，以宠灵史氏，将不谓之横天地之隐欤？闻之史氏矣，曰：百媚夫，不如一猖夫也；百酣民，不如一瘁民也；百瘁民，不如一之民也。则又问曰："之民也，有待者耶？无待者耶？"应之曰："有待。""孰待？"曰："待后史氏。""孰为无待者邪？"曰："其声无声，其行无名，大忧无蹊辙，大患无畔涯，大傲若折，大瘁若息，居之无形，光景煜爚，捕之杳冥，后史氏欲求之，七反而无所睹也。悲夫悲夫！夫是以又谓之纵之隐。"

这种"纵之隐"与鲁迅《影的告别》里的"影"有其相通之处，因为"影"所追求的也是彻底的孤独。"有我所不乐意的在天堂里，我不愿去；有我所不乐意的在地狱里，我不愿去；有我所不乐意的在你们将来的黄金世界里，我不愿去。/然而你就是我所不乐意的。/朋友，我不想跟随你了，我不愿住。/我不愿意！/呜呼呜呼，我不愿意，我不如彷徨于无地"。"我独自远行，不但没有你，并且再没有别的影在黑暗里。只有我被黑暗沉没，那世界全属于我自己。"当然，"纵之隐"仅仅是与"影"有其相通之处，而非相同；即使在追求孤独上，他也远不能达到"影"的高度。"影"傲然于"只有我被黑暗沉没"，《尊隐》却不免为这种极端的孤独而感到"悲夫悲夫"了。

第二类是并不直接触及社会现实的抒情文，其所写的仅仅是一己的悲哀，但其源于社会现实的痛苦与追求仍跃然于其中。此类作品可以《病梅馆记》为代表。

> 江宁之龙蟠，苏州之邓尉，杭州之西溪，皆产梅。或曰：梅以曲为美，直则无姿；以欹为美，正则无景；梅以疏为美，密则无态。固也。此文人画士，心知其意，未可明诏大号，以绳天下之梅也；又不可以使天下之民，斫直，删密，锄正，以殀梅、病梅为业以求钱也。梅之欹、之疏、之曲，又非蠢蠢求钱之民，能以其智力为也。有以文人画士孤癖之隐，明告鬻梅者，斫其正，养其旁条，删其密，夭其稚枝，锄其直，遏其生气，以求重价，而江、浙之梅皆病。文人画士之祸之烈至此哉！予购三百盆，皆病者，无一完者，既泣之三日，乃誓疗之、纵之、顺之，毁其盆，悉埋于地，解其棕缚；以五年为期，必复之全之。予本非文人画士，甘受诟厉，辟病梅之馆以贮之。呜呼！安得使予多暇日，又多闲田，以广贮江宁、杭州、苏州之病梅，穷予生之光阴以疗梅也哉？

此文显然是以梅的被束缚、扭曲来隐喻人性的被束缚、扭曲，否则又何至为此而"泣之三日"？即使他真购过三百盆"病梅"，但他在"泣之三日"时必已另有所感，不仅仅是为梅而泣了。所以此文所隐寓的是人性解放的要求。作者是为现实中的人性遭到扼杀而感到无比的悲痛，而且对人性之从扭曲中恢复自然怀着热烈的渴望。

这篇《病梅馆记》实可视为俞平伯小说《花匠》的先声。后者是被鲁迅视为新文学早期的代表作之一而选入《中国新文学大系·小说二集》的。该篇先写花木之被花匠所扭曲，继而写上一代对下一代的人性扭曲；花木之被扭曲同样是作为人性扭曲之象征来看待的。

第三类则可视为前二类的综合。作品虽直接触及社会现实，但重点则在写自己，而且还袒露了个人的隐秘心曲。这在《己亥六月重过扬州记》中可以看得很清楚。该文所写的是：扬州从表面上看来繁华如故，但实已开始没落，若以一年四季来比喻，已经是初秋之际了。这其实是对整个社会的状况的隐喻：连素来极其繁华的扬州都到了这样的境地，何况其他！但他由此又想到自己的人生也已进入了初秋，却并不因此而有颓唐之感，他仍要奋斗，而且也仍然为男女之情所感动。

> ……阜有桂，水有芙渠菱芡，是居扬州城外西北隅，最高秀。南览江，北览淮，江、淮数十州县治，无如此冶华也。……惟窗外船过，夜无笙琶声，即有之，声不能彻旦。然而女子有以栀子华发为贽求书者，爰以书画环瑱互通问，凡三人，凄馨哀艳之气，缭绕于桥亭舰舫间，虽澹定，是夕魂摇摇不自持。……余齿垂五十矣。……抑予赋侧艳则老矣，甄综人物，蒐辑文献，仍以自任，固未老也。天地有四时，莫病于酷暑，而莫善于初秋，澄汰其繁缛淫蒸，而与之为萧疏澹荡，泠然瑟然，而不遽使人有苍莽寥泬之悲者，初秋也。今扬州，其初秋也欤？予之身世，虽乞糴，自信不遽死，其尚犹丁初秋也欤？作《己亥六月重过扬州记》。

在这里他不但写出了对于人生的追求和自信，令人深为感动，而且还写了他的“魂摇摇不自持”，在散文中而有这样的隐秘心曲的袒露，那就近于新文学中郁达夫一类作家了。——其实，不同于郁达夫的新文学作家也难免有类似的表现①。

三、龚自珍的诗歌

龚自珍的诗大致可分为两类。一类是写自己与环境的冲突，一类是写

① 例如，沈从文于上世纪20年代末至30年代初居住于上海时，其所住弄堂房子的对面，住着一个学艺术的女学生。他自己说：“明知无所冀于这女人，却有时不免走到晒台上去，像看好书那么趣味绵绵的望着这女人的房，且望到这女人在房中怎样作事看书，这心情是难说的。……”（《不死日记·善钟里的生活》）“魂摇摇不自持”与“这心情是难说的”，实可谓异曲同工。

恋情。

写其与环境的冲突的，表现了对环境的强烈否定，有一种“孤而足恃”的精神。至其表现方式，则或为直叙其事，或用象征手法，乃至托诸咏史。

直叙其事的，可以《十月廿夜大风不寐，起而书怀》为代表：

> 西山风伯骄不仁，虓如醉虎驰如轮；排关绝塞忽大至，一夕炭价高千缗。城南有客夜兀兀，不风尚且凄心神。家书前夕至，忆我人海之一鳞。此时慈母拥灯坐，姑倡妇和双劳人。寒鼓四下梦我至，谓我久不同艰辛。书中隐约不尽道，惚恍悬揣如闻呻。我方九流百氏谈宴罢，酒醒炯炯神明真。贵人一夕下飞语，绝似风伯骄无垠。平生进退两颠簸，诘屈内讼知缘因。侧身天地本孤绝，矧乃气悍心肝淳！欹斜谑浪震四坐，即此难免群公瞋。名高谤作勿自例，愿以自讼上慰平生亲。纵有噫气自填咽，敢学大块舒轮囷。起书此语灯焰死，狸奴瑟缩偎帱茵。安得眼前可归竟归矣，风酥雨腻江南春。

在这里，诗人直接表现了个人与环境的严重对立。环境是如此横暴，严酷地压抑着个人，连“欹斜谑浪震四坐”都被视作异端，为“群公”所瞋。因此，“侧身天地本孤绝，矧乃气悍心肝淳”的个人，即使强自收敛，连大气都不敢出（“纵有噫气自填咽，敢学大块舒轮囷”），却仍要遭到暴风般的残酷打击。处在这种环境里的诗人，感受到了无限的悲愤与痛苦，只有远在家乡的母亲与妻子的亲情才让他得到了些许的安慰。

较为曲折地表现个人与环境的冲突的，则有《夜坐》、《咏史》等篇。今以以下二首为例：

> 春夜伤心坐画屏，不如放眼入青冥。一山突起邱陵妬，万籁无言帝坐灵。塞上似腾奇女气，江东久陨少微星。平生不蓄湘累问，唤出姮娥诗与听。（《夜坐》之一）
>
> 金粉东南十五州，万重恩怨属名流。牢盆狎客操全算，团扇才人踞上游。避席畏闻文字狱，著书都为稻粱谋。田横五百人安在，难道归来尽列侯？（《咏史》）

在龚自珍以前的诗歌中，最能显示出自己的坚持精神的，大概要数《离骚》的“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩”，“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”了。然而，这是一种被环境迫拶的自己。在上引的龚自珍这两首诗里，自我则是凌驾于环境之上的，是环境的审判者，其所展现的，是对环境的轻蔑，包括“帝坐”、“邱陵”、“牢盆狎客”和“团扇才人”。

他的爱情诗，与其以前的诗人所写的，有如下两点差别：第一，真实地写

出其对女方的感激、尊重、崇敬；这与“文学革命”头十年中初步具有男女平等思想的男性作者有其相似之处，而与其以前具有较严重的男尊女卑思想的诗人颇不相同；第二，他对于自己在恋爱中的狂热、别离带来的悲哀，恋爱所给予他的温暖、幸福，也都真实地加以表现，不怕有失身份，这也与“文学革命”头十年的把恋爱看得很神圣的作者们相通，是他以前的诗人所做不到的。

关于前者，在以下这些诗里表现得比较明显：

一言恩重降云霄，尘劫成尘感不销。未免初禅怯花影，梦回持偈谢灵箫。

鹤背天风堕片言，能苏万古落花魂。征衫不渍寻常泪，此是平生未报恩。

风云材略已消磨，甘隶妆台伺眼波。为恐刘郎英气尽，卷帘梳洗望黄河。

道韫谈锋不落诠，耳根何福受清圆？自知语乏烟霞气，枉负才名三十年。

身世闲商酒半醺，美人胸有北山文。平交百辈悠悠口，揖罢还期将相勋。

其中的“一言”、“鹤背”二首写自己对女方的感激（尽管“一言”诗含有认为自己不配接受此“恩”之意）；“道韫”、“身世”分别写她的高出于自己和男性的朋友；至于“风云”一首更直写其“甘隶妆台伺眼波”的心情，这是他以前的诗人绝不肯出之于口的，但却是“文学革命”开始后写爱情的作品中所不难见到的。

属于后一种的，则可以如下诸首为代表：

能令公愠公复喜；扬州女儿名小云。初弦相见上弦别，不曾题满杏黄裙。

小语精微沥耳圆，况聆珠玉泻如泉？一番心上温黁过，明镜明朝定少年。

欲求缥渺反幽深，悔杀前番拂袖心。难学冥鸿不回首，长天飞过又遗音。

明知此浦定重过，其奈尊前百感何？亦是今生未曾有，满襟清泪渡黄河。

客心今雨昵旧雨，江痕早潮收暮潮；新欢且问黄婆渡，影事休提白傅桥。

阅历天花悟后身，为谁出定亦前因。一灯古店斋心坐，不似云屏梦里人。（真迹本下注：“作此诗之期月，实庚子九月也。偶游秣陵小住，青溪

一曲，箫寺中荒寒特甚，客心无可比似。子坚以素纸来索书，书竟，忽觉春回肺腑，掷笔拏舟回吴门矣。仁和龚自珍并记。")①

在这六首中，"能令"一首，写自己初识"小云"时的狂热，在从"初弦"到"上弦"的很短的几天里，就几乎在她的杏黄裙上题满了诗；"小语"一首写由于她的美丽和深情，他感到自己已回到了少年时代（按，他当时虚岁已四十八岁）；"欲求"、"明知"二首，是写他限于客观条件，决心与她分手，但又深为懊悔，十分悲痛；"客心"一首则是分手后的自慰之词，"阅历"诗更进一步说经过这段恋爱，他更悟得了"色空"的真谛，从此要过枯寂的"斋心"生活，但值得重视的是他在真迹本"阅历"诗后的那条自注。原来，他与这一女子是在扬州相遇和热恋的，她本是青楼中人，但与龚自珍相恋并在龚自珍决定与她分手后，她就回到苏州，"闭门谢客"了（见"阅历"诗原注）真迹本自注说的则是：他在作此诗后，过了整整一年（期月），客游南京，心情十分荒寂，恰巧有朋友请他写字，他就把"阅历"诗写了一遍，忽然觉得"春回肺腑"；因为他决心到苏州去找她了②。这种出尔反尔的行为，也是他以前的人所说不出口、而在早期新文学作品中则不乏其例的。其所以然之故，就在于龚自珍的恋爱观中已具有了新的因素。

还应说明的是：龚自珍诗歌的上述内容，都是通过其特有的意象而表现出来的（不是通过意象表现出来的，其实不是诗的内容，而是游离于诗的思想）。这些意象除了渗透着诗人的感情以外，还以鲜明的对比表现了其与环境的对立与其内心的冲突。如《十月廿夜大风不寐，起而书怀》的末尾，以灯焰欲死、狸奴瑟缩的凄厉与"风酥雨腻江南春"相对比，《咏史》以"田横五百人"的壮烈，与"避席畏闻文字狱，箸书都为稻粱谋"的阘茸相对比，都表现了他的追求与环境的对立；《己亥杂诗》的"尘劫成尘感不销……梦回持偈谢灵箫"，以及"欲求缥缈反幽深，悔杀前番拂袖心"等诗句，则表现了自己的内心冲突。其诗歌之感人，也就在于这些意象。而新文学的诗人也很有为其意象所打动的。冰心晚年集龚自珍诗句以抒发自己的感受，就是一个很好的例证。这说明了龚诗的意象与新文学也有其相通之处。今引冰心集龚自珍句而成的绝句三首，以见一斑：

光影犹存急网罗，江湖侠骨恐无多。夕阳忽下中原去，红豆年年掷逝波。

风云材略已消磨，其奈尊前百感何。吟到恩仇心事涌，侧身天地我蹉跎。

---

① 按，通行本《龚自珍全集》将真迹本此注误置于"客心"诗下。

② 他跟她后来是结合了。她名阿箫（"箫"为"箫"字的另一种写法，是以"一言"诗有"梦回持偈谢灵箫"之句），龚自珍《上清真人碑书后》有"姑苏女士阿箫侍"的"附记"；此文是龚自珍在家中所作，可见她后来已在他家中了。

不容水部赋清愁，大宙东南久寂寥。且莫空山听雨去，四厢花影怒于潮①。

龚诗的意象原就各有感人之处，经冰心镕铸了自己的感情而加以集中，其原来的含义就更为鲜明而突出，如"侧身天地我蹉跎"、"四厢花影怒于潮"之类，真可谓境界独绝。至于冰心诗的意义，不属于本书叙述范围，今不赘。

类似的情况也见于郁达夫的作品。郁达夫《无题——效李商隐》二首之一中的"红似相思绿似愁"句便显然是用龚自珍《己亥杂诗》"盘堆霜实擘庭榴"一诗中的原句。

就以上几点来看，龚自珍的思想、创作实与文学革命存在明显相通之处。这生动地说明："文学革命"的产生在我国原是有深厚基础的，是文学传统的发扬，而非文学传统的断裂。至于梁启超说的"晚清思想之解放，自珍确与有功焉。光绪间所谓新学家者，大率人人皆经过崇拜龚氏之一时期。初读《定庵文集》，若受电然，稍进乃厌其浅薄"（《清代学术概论》），那恐是晚清新学家对龚氏的了解尚停留在表面之故。

第二节　鸦片战争至义和团运动间的诗文

在鸦片战争爆发的第二年，龚自珍就去世了。他没有写过直接涉及这一事件的诗。而自鸦片战争以后，事变相继发生，社会和民族的严重危机日益暴露。读书人在较长的时期里热衷于解决这些现实的危机，包括"师夷之长技——船坚炮利——以制夷"的方案的提出；那虽然有利于推进人们对西方、日本的情况的了解，但由于在开始阶段只注重其物质文明而忽略其思想文化的方面，对于中国原有的政治和思想上的问题的关注反而淡薄了。因而，到中日甲午战争止，像龚自珍诗文中所有的那些与新文学相通的因素反而在诗歌里消失了。直到甲午战争前不久，才有少数诗人重又回到龚自珍的道路上去。及至甲午战争失败，士大夫里有少数先进者进一步认识到必须进行思想、文化

---

① 冰心的这些诗，以《绝句八首——集龚自珍句》的标题发表于《当代》1991年第三期，由林东海作注。同期还发表了《冰心复严文井信》和严文井的《一直在玩七巧板的女寿星》；冰心信自称这些诗为1914—1918年的少作，严文则隐约透露出这是冰心的故弄狡狯。至2006年1月，褚钰泉先生主编的《悦读》第2卷（江西二十一世纪出版社出版）发表了林东海先生《护花使者——记冰心老人》一文，才说明冰心是用1975年上海人民出版社出版的《龚自珍全集》来集句的，而且在他访问冰心的1991年3月21日，冰心还在利用这个本子继续集句。所以，她的《绝句八首》至早是1975年以后的作品，而且很可能作于1991年或稍前。

的变革，在文学上也出现了新气象。大抵说来，从鸦片战争至甲午战争前后，关怀国事、忧伤世变的作品成为诗坛热点。虽然题材与背景崭然有异于前，但就创作的基本精神而言仍是传统的继续。在这期间较值得重视的诗人是黄遵宪。他把许多国外的事物写入诗歌，形成了所谓"新派诗"。几乎与此同时，在散文中也出现了把国外事物作为题材的作品，以薛福成为最具代表性的作家。

甲午战争失败以后，大多数诗人仍继续原先的道路，小部分诗人则有了重大变化，形成了新诗(当然，个别人在甲午战争前也已有了若干变化，但与新诗尚有明显距离)，最后变而为"诗界革命"。因为这已包含着向现代文学的转变，故将新诗和诗界革命另立一节来叙述。

一、张维屏及其关于鸦片战争的诗

鸦片战争的爆发及其失败，在读书人中引起了巨大的震撼，因而产生了许多诗歌。既有对清政府腐败的揭露，也有对人民英勇反抗的讴歌；既颂赞战死的将军，也忧虑国家的未来。在这方面较受注意的诗人有贝青乔、张维屏。

贝青乔(1810—约1863)，字子木，江苏吴县人，诸生。以游幕为生。鸦片战争时，他在奕经(清廷派赴浙江抗击英军的统帅)幕府，亲眼看到了清军的腐败。愤而为诗，即《咄咄吟》。另有《半行庵诗存》、《苗俗记》等。今引《咄咄吟》中的一首：

> 瘾到材官定若僧，当前一任泰山崩。铅丸如雨烟如墨，尸卧穹庐吸一灯。

这里所写的是奕经军队在宁波与英军对抗时的实事。奕经部下有的军官在作战过程中因为鸦片烟瘾发了，只好躺下抽鸦片，尽管"铅丸如雨"，他仍付之不问不闻。这在今天的人大概是很难想像的，因而很有史料价值。就诗而论，却只是较为粗率的记事之作，缺乏深沉的感情。比较起来，张维屏的相关诗篇的感情就浓烈得多了。

张维屏(1780—1859)，字子树，一字南山，广东番禺人。道光进士。做过知县、知府。所著《国朝诗人征略》，龚自珍曾为之作序(即《张南山〈国朝诗征〉序》，给予相当高的评价。另有《松心草堂集》)。

鸦片战争爆发时，他已退职家居。番禺县的治所在今广州，鸦片战争在广州的前后过程，他均亲见亲闻，很受感动。作有《三元里行》、《三将军歌》等，皆激昂悲愤，为人传诵。今引《三元里行》如下：

> 三元里前声若雷，千众万众同时来，因义生愤愤生勇，乡民合力强徒

摧。家家田庐须保卫，不待鼓声群作气。妇女齐心亦健儿，犁锄在手皆兵器。乡分远近旗斑斓，什队百队沿溪山。众夷相视忽变色：黑旗死仗难生还。夷兵所恃惟枪炮，人心合处天心到，晴空骤雨忽倾盆，凶夷无所施其暴。岂特火器无所施，夷足不惯行滑泥，下者田塍苦踯躅，高者冈阜愁颠挤。中有夷酋貌尤丑，象皮作甲裹身厚；一戈已椿长狄喉，十日犹悬郅支首。纷然欲遁无双翅，歼厥渠魁真易事；不解何由巨网开，枯鱼竟得攸然逝。魏绛和戎且解忧，风人慷慨赋同仇。如何全盛金瓯日，却类金缯岁币谋？

这首诗所写的，是鸦片战争时期广州郊区人民的一次自发的抗英斗争。当时林则徐已受到处分，奕山被任命为靖海将军，督办广东海防，他赶快遣官让人民停止斗争，这就是诗中所谓"不解何由巨网开"二句的由来。虽然诗人对形势的估计是有问题的，他把已经千疮百孔的清政府统治误认为"全盛金瓯日"了；但他写人民的这一次自发斗争真是虎虎有生气，他对这一斗争的支持、信任，也出于真实的感情，因而在同类的诗作中是富于感染力的一篇。

二、郑珍、金和、王闿运的诗与蒋春霖的词

鸦片战争的失败暴露并加深了原已存在的社会危机。及至1851年太平军起，前后经历十四年；在这期间，又于1856至1860年发生了第二次鸦片战争，清朝的统治已至风雨飘摇之境。至1864年清军攻破太平天国首都天京，清政府才有了喘息的余裕，在当时被吹嘘为清廷的中兴，其实社会危机只是表面上有所缓解，实际仍在增长；何况在1883至1885年又发生了中法战争。在这样的时局下，当时诗词之稍有可称者大抵以关注政治现实和抒写由此引发的感情为重点，尽管其视角和手法有所不同；而对于个性受压抑等问题则无所感应了。在形式上它们大抵未脱前人的范围。

这一时期诗人之较著名者有郑珍、金和、王闿运，词人之较受称道者有蒋春霖（另有黄遵宪，在当时可谓大家；留待后述）。

郑　　珍

郑珍（1806—1864），字子尹，晚号柴翁。贵州遵义人。道光举人。一生只做过训导、教谕之类小官。生活困顿。究心经学。有《巢经巢诗钞》、《后集》及《巢经巢文集》。

据陈衍《石遗室诗话》说：道光、咸丰以降，何绍基、祁寯藻、郑珍、莫友芝等"始喜言宋诗。何、郑、莫皆出程春海侍郎恩泽门下"。后人遂称这些人为宋

诗派。在这一派诗中，以郑珍较受人重视。

郑珍论诗，主张“言必是我言，字是古人字。固宜多读书，尤贵养其气。气正斯有我，学赡乃相济”(《论诗示诸生，时代者将至》)。其所谓“气正”，也就是符合传统的道德规范；如衡以李贽童心说、袁宏道前期性灵说，这样的“我”实已非真我了。所谓“字是古人字”，也正是其稍后的黄遵宪所大力批判的俗儒之见(见后文)。

郑珍在诗歌创作上，于自己生活的贫困、政治的腐败颇有揭示，但失之平淡，缺乏冲击力和诗人的鲜明个性。今各引一首，以见一斑。

> 雪风刁调吹破篱，吾独穷困于此时。天寒拥卷作踟坐，日暮向人赊夕炊。莱摘蚕豆上中叶，樵分鹊巢高下枝。穷生百巧却自笑，看尔更计明朝为。(《雪风》)
>
> 虎卒未去虎隶来，催纳捐欠声如雷。雷声不住哭声起，走报其翁已经死。长官切齿目怒嗔：“吾不要命只要银。若图作鬼即宽减，恐此一县无生人。”促呼捉子来，且与杖一百：“陷父不义罪何极，欲解父悬速足陌！”呜呼，北城卖屋虫出户，西城又报缢三五。(《经死哀》)

前一首所写的个人贫困，近于客观描写；稍有感情色彩的“吾独”句，实袭自《离骚》的“吾独穷困乎此时也”①；但《离骚》于此句后即接以“宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也”，何等愤激！此处所接的两句却神定气闲，真正做到了“发乎情，止乎礼义”。第二首所写的官吏的残暴虽令人发指，但诗人却缺乏激情，“欲解父悬速足陌”之类的句子简直是在凑韵，哪里看得出诗人的激动？

金　　和

金和(1818—1885)，字弓叔，又字亚匏，上元(今江苏南京)人。一生贫穷潦倒，曾数度依人为幕僚，而好声色，喜饮酒。以亲身经历了太平天国战事，所作诗多述有关史实。有《秋蟪吟馆诗抄》。

由于经历了特殊的战争岁月，金和诗集中留存了大量描写太平天国时期个人与时代发生巨大变化的纪事之作。这部分作品由于大都运用写实的笔触以记录当时的亲历及所见所闻，从史学角度看有颇高的史料价值。但也由于过于写实，并且从诗人所取立场看，过分强调了清王朝的官方立场与价值取向，能在艺术上获得感人效应的作品很少。从文学史的角度考察尚值得一提的，是其中的一首长篇叙事诗《兰陵女儿行》。该诗写一兰陵女子被进剿太平

---

① 《离骚》的原句为：“忳郁邑余侘傺兮，吾独穷困乎此时也。”

天国的某位清朝将军劫掠逼婚，在婚礼上机智地反劫将军，舌战赴会的诸宾客，最终迫使将军交出所骑飞马，让她脱身而去。故事一波三折，充满紧张气氛，而诗人善于运用叙述性文字与对话穿插的方法，将全诗写得富于小说意味，也颇有别开生面之功。但就整体而言，诗意明显缺乏，散文式的句子又一定程度上削弱了诗的流畅效果。唯诗中“慨从军兴来，处处兵杀民。杀民当杀贼，流毒滋垓垠”等句对清军的揭露可谓痛快淋漓。

金和诗中相比之下写得出色一些的，是部分带有诗人个性特征的长篇古诗。这些作品里往往有股豪爽不平之气，又杂以些许的悲凉。如《题绩溪方石湖钟按剑图》：

> 丈夫按剑未一言，怒已有声到牙齿。世无血性雌男儿，抢地自知罪当死。回头大笑不屑杀，若辈人间鸡犬耳。佞臣舌与贪臣头，乃欲上书奏天子。时乎未来且饮酒，君少而狂气如此。只今白发渐星星，早已中年杂悲喜。乡里庸奴俳谑之，谁信酣歌旧燕市。摩挲此剑复何用，铁锈成花锋钝矣。我生虽后君十年，绮岁才名去如水。弃书敢说侠肠热，红尘谁为刺穷鬼。见君此图欲一鸣，如今吴越兵方起。封侯骨相傥无种，更与君摩沧海垒。

此诗由于运用了效果强烈的对比构架，整体上起伏多致，同时又不失流畅之态，堪称《秋蟪吟馆诗抄》中的上乘之作。但诗中也存在一个明显的缺陷，即一再将忠君封侯的陈腐观念抬出来，使之成为诗旨的某个带有中心意味的义项。这与此诗起首创造的那个无所畏惧、独立于天地之间的男儿形象存在明显的矛盾。而且，金和的其他许多诗也常将类似的理念强制性地贯注其中，在相当程度上损害了诗的感人之力。从文学史上看，这无疑比龚自珍的诗倒退了。

王闿运

王闿运（1833—1916），初名开运，字壬甫，一字壬秋，号湘绮，湖南湘潭人。咸丰举人。太平军兴起后，曾入曾国藩幕。既而主讲于成都尊经书院、长沙思贤讲舍、衡州船山书院等处。光绪三十四年（1908），清廷赐授翰林院检讨，加侍读。入民国后，曾任清史馆馆长。有《湘绮楼全书》。

王闿运在晚清诗史上，因其创作中复古的倾向而被论者视为“汉魏六朝派”的代表，又以其籍贯与影响而被派作“湖湘派”的魁首。然而事实上从王氏的一部分写得较为出色的作品看，其所宗者实不仅汉魏六朝，而且虽未能在总体上摆脱前人的羁绊，却仍有自己的切身感受，表现了超越侪辈的才情。他最受时人推崇的七古长诗《圆明园词》，便在明显受到元白歌行的影响的同时，表

现出其真切的感慨。据同治十年(1871)秋徐树钧所撰序,此诗作于是年春,上距圆明园于咸丰十年(1860)被西方侵略者焚毁已十年有余。诗中不但铺写了圆明园的修造历史、道咸间国事与宫廷的变故,还描绘了圆明园的衰败萧条,抒发了诗人的无限哀感。这也是全诗中写得最好的两段。

> 玉路旋悲车毂鸣,金銮莫问残灯事。鼎湖弓剑恨空还,郊垒风烟一炬间。玉泉悲咽昆明塞,惟有铜犀守荆棘。青芝岫里狐夜啼,绣漪桥下鱼空泣。
>
> 敌兵未爇雍门荻,牧童已见骊山火。应怜蓬岛一孤臣,欲持高洁比灵均。丞相避兵生取节,徒人拒寇死当门。即今福海冤如海,谁信神州尚有神?

如果说前一段尚可见唐代元稹《连昌宫词》某些段落的影子,那么后一段完全可以说是自出机杼。但这仅是就其题材而言,在艺术上仍缺乏独创性,也看不出鲜明的个性。与郑珍虽取径不同,其病则一。

蒋 春 霖

与郑珍等人的以诗擅名不同,蒋春霖(1818—1868)则是词人。他字鹿潭,江阴(今属江苏)人。早年因父亲官荆门知州,随侍任所。父殁,家道中落。曾多次参加科举考试,而连续不中,故放弃举业,转就两淮盐官之职。后以母亲去世,辞官移家扬州。后卒于吴江。有《水云楼词》。

蒋春霖生活在清道光、咸丰、同治三朝。他个人的仕途不顺,与那时的国势不振,适相映照。因而具有浓厚的悲观意识。他早年擅诗,曾获"乳虎"之誉;至中年则取诗稿悉数焚烧,专力于词的创作,而所作以工于"镂情剡恨"(李肇增《水云楼词》序中语)为时人称道。

在《水云楼词》中,人生与自然界的一切美好事物,不是已成往昔,就是尚未出现。因而词人在作品中扮演的角色,不是伤感的回忆者,就是落寞的期待者。像描写个人中年绮怀的《风入松》,序文已云:"昔梦重寻,春情非旧;丝竹中年,岁华自惜。东泽绮语债,亦将借此销除也。"表现出万般无奈的心绪;词的下片更谓:"夕阳江上数峰青,烟草暗离亭。风怀老去如残柳,一丝丝,渐减春情。重写绿窗旧梦,酒阑浑不分明。"其中尽管提到了"重写""旧梦",但被描绘成如丝丝残柳的往日情感,显然已经失去了它应有的波澜与力度。

蒋春霖词写得最见功力的,是把个人身世之感与社会的破败结合起来的作品,如《淡黄柳》,写扬州被兵之后园林的荒芜与个人的沦落之悲,颇为沉痛,在那个词已趋于衰落的时代里,可谓名作。但若以独创性来衡量,仍不无

欠缺。

> 寒枝病叶，惊定痴魂结。小管吹香愁叠叠。写遍残山剩水，都是春风杜鹃血。 自离别，清游更消歇。忍重唱、旧明月。怕伤心又惹啼莺说，十里平山，梦中曾去，唯有桃花似雪。

其下片后半的句式，实本自南宋姜夔同调词末“怕梨花落尽成秋色，燕燕飞来，问春何在，唯有池塘自碧”诸语。而“残山剩水”、“春风杜鹃血”等也皆是诗词中常语。较之北宋的杰出词人，不免有上下床之别。

较蒋春霖稍后的词人尚有王鹏运、郑文焯、文廷式、况周颐等，虽也努力于作词，但较之蒋春霖犹有不逮。就词的这一文学样式来说，实已颓势难挽了。

黄遵宪及其新派诗

比起本节中的上述诗人来，黄遵宪在文学史上的影响要大得多。他不但写了许多描述当时重大事件的诗篇，而且将国外的新事物写入作品；他自己在主观上也力图在前人的基础上另辟诗境，从而形成了当时诗坛上的“新派诗”。梁启超在提倡“诗界革命”时曾对他作过高度肯定。不过，“诗界革命”的内涵前后有所变化，梁启超对他作高度肯定已是在“诗界革命”的后期了。

黄遵宪(1848—1905)，字公度，广东嘉应州(今梅县)人。光绪二年(1876)考取举人。次年出使日本，任参赞。后又历任清政府驻美国旧金山的总领事、英国公使馆参赞、新加坡总领事。光绪二十年(1894)回国。曾以署湖南按察使衔在湖湘一带协助巡抚陈宝箴办新政。戊戌变法失败前夕，奉使日本，以政变陡起，罢归。著有《人境庐诗草》、《日本杂事诗》、《日本国志》。

黄遵宪二十一二岁时作《杂感》诗，曾有“俗儒好尊古，日日故纸研。六经字所无，不敢入诗篇。古人弃糟粕，见之口流涎。沿习甘剽盗，妄造丝罪愆”等语，这不啻是对郑珍“言必是我言，字是古人字”之类主张的批判。他又毅然提出：“我手写吾口，古岂能拘牵?”似欲在诗中另辟一种境界，而其实在他心目中的最佳诗境，仍是一种不能不为“古”所“拘牵”的风貌。在《人境庐诗草》的自序中，他写道：

> 尝于胸中设一诗境：一曰，复古人比兴之体；一曰，以单行之神，运排偶之体；一曰，取《离骚》、乐府之神理而不袭其貌；一曰，用古文家伸缩离合之法以入诗。其取材也，自群经三史，逮于周秦诸子之书，许、郑诸家之注，凡事名物名切于今者，皆采取而假借之。其述事也，举今日之官书会典方言俗谚，以及古人未有之物，未辟之境，耳目所历，皆笔而书之。其炼格也，自曹、鲍、陶、谢、李、杜、韩、苏讫于晚近小家，不名一格，不专一体，

要不失乎为我之诗。

可见其赋诗的宗旨，是要取古今之事文为我所用，借前人的文思神理而别创一格。

这从理论上讲其实并无特殊的新意——黄遵宪之前的那些大大小小的诗人们，谁不是号称要在古人的基础上别创一格呢？不同的是黄氏曾游历东西洋，眼界远较一般人开阔，他又有较高的学力与才力，能将其所知的一些声光化电的知识与所见的国外事物写入诗中，因而他的一部分诗在当时看来也的确有些奇异的风姿与格调。如《以莲菊桃杂供一瓶作歌》，将花姿花色写得纷迷烂漫，而其中又寓含了一定的哲理：

南斗在北海西流，春非我春秋非秋。人言今日是新岁，百花烂漫堆案头。主人三载蛮夷长，足遍五洲多异想。且将本领管群花，一瓶海水同供养。莲花衣白菊花黄，夭桃侧侍添红妆，双花并头一在手，叶叶相对花相当。浓如旃檀和众香，灿如云锦纷五色。华如宝衣陈七市，美如琼浆合天食。如竞笳鼓调筝琶，蕃汉龟兹乐一律。如天雨花花满身，合仙佛魔同一室。如招海客通商船，黄白黑种同一国。一花惊喜初相见，四千余岁甫识面；一花自顾还自猜，万里绝域我能来；一花退立如局缩，人太孤高我惭俗；一花傲睨如居居，了更妩媚非粗疏。有时背面互猜忌，非我族类心必异；有时并肩相爱怜，得成眷属都有缘；有时低眉若饮泣，偏是同根煎太急；有时仰首翻踌躇，欲去非种谁能锄；有时俯水嗔不语，谁滋他族来逼处；有时微笑临春风，来者不拒何不容。众花照影影一样，曾无人相无我相。传语天下万万花，但是同种均一家。古言猗傩花无知，听人位置无差池。我今安排花愿否？拈花笑索花点首。花不能言我饶舌，花神汝莫生分别。唐人本自善唐花，或者并使兰花梅花一齐发。飙轮来往如电过，不日便可归支那。此瓶不干花不萎，不必少见多怪如橐驼。地球南北倘倒转，赤道逼人寒暑变。尔时五羊仙城化作海上山，亦有四时之花开满县。即今种花术益工，移枝接叶争天功，安知莲不变桃桃不变为菊，回黄转绿谁能穷？化工造物先造质，控抟众质亦多术，安知夺胎换骨无金丹，不使此莲此菊此桃万亿化身合为一？众生后果本前因，汝花未必原花身，动物植物轮回作生死，安知人不变花花不变为人？六十四质亦么麽，我身离合无不可，质有时坏神永存，安知我不变花花不变为我？千秋万岁魂有知，此花此我相追随。待到汝花将我供瓶时，还愿对花一读今我诗。

以此诗对照前引黄氏自己提出的“诗境”标准，正可见其“复古人比兴之体”诸语的实际应用成效。从题材、形制及用典上看，它有相当传统的成分，像类似

的题目，在彭兆荪《小谟觞馆诗集》里就曾出现过[1]；但由其引新知识（如地球、赤道等概念）而论，它又是前无古人的作品。只是这种"新"与"旧"的胶合形态仍有不少生硬乃至不合缝处，如全诗意欲通过莲、菊、桃三花杂置一瓶的寓象，表现不同民族间本来平等的思想，而所借喻这一思想的文学理念，却是佛教因果轮回之说，便显现出作者虽在实际生活中已具有超越当时一般人的世界性眼界，在文学上却尚未找到一种真正具有艺术感染力的样式，来表达一种全新的情感。钱鍾书先生《谈艺录》谓人境庐诗"差能说西洋制度名物，掎摭声光电化诸学，以为点缀，而于西人风雅之妙，性理之微，实少解会"，确是一针见血之论。

至于黄遵宪的直接写国外事物的诗，最有名的为《樱花歌》，颇能显示日本东京樱花开时的盛况，如下引诸句：

> 鸧金宝鞍金盘陀，螺钿漆盒携叵罗。缴张胡蝶衣哆啰，此呼奥姑彼檀那，一花一树来婆娑。坐者行者口吟哦，攀者折者手挼莎，来者去者肩相摩。墨江泼绿水微波，万花掩映江之沱。倾城看花奈花何！人人同唱樱花歌。……

可惜当时诗人对日本明治维新的意义缺乏认识，在这几句之后，即接以"道旁老人三嗟咨"，由他来抚今思昔，说是"即今游客多于鲫，未及将军全盛时"，最后提出"仍愿丸泥封关再闭一千载，天雨新好花，长是看花时"，那就成为全篇之玷了。其后他的思想虽有了改变，但就写国外事物之美而论，实以《樱花歌》的这几句最有代表性[2]。

除此以外，黄遵宪还有不少写当时重大事件的诗，如《悲平壤》、《东沟行》、《哀旅顺》、《哭威海》、《降将军歌》、《度辽将军歌》等，在当时被誉为"诗史"，甚负盛名。但均重于客观描写，缺乏激情，且又多归咎个人，未能深入显示事件的症结所在。今引《度辽将军歌》如下：

> 闻鸡夜半投袂起，檄告东人我来矣。此行领取万户侯，岂谓区区不余畀。将军慷慨来度辽，挥鞭跃马夸人豪。平时蒐集得汉印，今作将印悬在腰。将军乡者曾乘传，高下句骊踪迹遍，铜柱铭功白马盟，邻国传闻犹胆颤。

---

[1] 见《小谟觞馆诗集》卷四《一春不出游，杂取牡丹勺药诸花插瓶置之斋中有作》。

[2] 如其所作《登巴黎铁塔》、《苏彝士河》诸诗，虽均在思想变化之后，但诗中多用中国典故，以中国旧有事物相比附，难以显示事物真貌（如《登巴黎铁塔》的"下竖五丈旗，可容千丈帐"，分别用秦始皇作阿房宫"下可以建五丈旗"及隋炀帝北狩时建"大帐"、"其下坐数千人"的典故，反而模糊了人们对铁塔本身的认识）。

自从弥节驻鸡林，所部精兵皆百炼。人言骨相应封侯，恨不遇时逢一战。雄关巍峨高插天，雪花如掌春风颠。岁朝大会召诸将，铜炉银烛围红氍。酒酣举白再行酒，拔刀亲割生彘肩。自言平生习枪法，炼目炼臂十五年。目光紫电闪不动，袒臂示客如铁坚。淮河将帅巾帼耳，萧娘吕姥殊可怜。看余上马快杀贼，左盘右辟谁当前？鸭绿之江碧蹄馆，坐令万里销锋烟。坐中黄曾大手笔，为我勒碑铭燕然。

么麽鼠子乃敢尔，是何鸡狗何虫豸？会逢天幸遽贪功，它它籍籍来赴死，能降免死跪此牌，敢抗颜行聊一试。待彼三战三北余，试我七纵七擒计。两军相接战甫交，纷纷鸟散空营逃。弃冠脱剑无人惜，只幸腰间印未失。

将军终是察吏才，湘中一官复归来。八千子弟半摧折，白衣迎拜悲风哀。幕僚步卒皆云散，将军归来犹善饭。平章古玉图鼎钟，搜箧价犹值千万。闻道铜山东向倾，愿以区区当芹献，藉充岁币少补偿，毁家报国臣所愿。燕云北望忧愤多，时出汉印三摩挲，忽忆辽东浪死歌，印兮印兮奈尔何！

此诗所写，为吴大澂事。中日战争时，湖南巡抚吴大澂自请率师出关作战，得到批准，最后失败而归。诗中极写吴大澂的无知可笑，好像战败的责任全在于他。其实，这并不符合事实，此战的失败总的来说是由于政治体制的落后，具体来说则是军队内部的矛盾，各有山头，军令难以统一。顾廷龙先生《吴愙斋年谱》考证甚详。但此诗之失，除了事实的差讹以外，尤在感情的淡薄。诗人只是夸张地描绘将军的昏庸可笑，读者却无法在这种描绘里感受到诗人的出自真诚的激情（离开了真诚，也就无激情可言）；如写其兵败后的“弃冠脱剑无人惜，只幸腰间印未失”，就是一种过度的丑化，已近于插科打诨，而失去了沉痛与悲愤。也正因缺乏出自真诚的激情，作品就不可能有高度的艺术感染力。这可说是黄遵宪此类诗的通病。

因此，尽管黄遵宪把自己的诗称为新派诗，在《酬曾重伯编修》（其二）中说：“废君一月官书力，读我连篇新派诗。”但他的诗其实并不能显示诗歌发展的新方向。

王韬、薛福成等人的散文

在黄遵宪把外国事物写人诗篇、创作他的“新派诗”的同时，在散文里也出现了以外国事物为题材的作品。这是随着对外接触的日渐增多、西方思想的浸润、文体的初步变化而形成的。

在这过程中最早作了努力的是王韬（1828—1897）。他原名利宾，长洲甫

里村(今苏州昆山)人。早年即厌弃八股文,二十二岁至教会所办墨海书馆任职,接触了许多西学书籍。后至香港,进入理雅各主持的英华书院工作,1867年随理雅各游英、法。1870年回港。从1874年起主持香港《循环日报》凡十年,作了许多报刊文章。他认为“文章所贵在乎纪事述情,自抒胸臆,俾人人知其命意之所在,而一如我怀之所欲吐,斯即佳文”(《弢园文录外编·自序》)。故其文不重修饰,而“磅礴勃发,横抉溢出,如急流迅湍,一泄而无余”(《弢园尺牍续钞自序》)。换言之,这是一种浅易明快、富于感情、追求鼓动性的文章,适于报刊之用。

王韬运用这种文体不但写了许多宣传变革的政论文,而且写了不少国外游记,如《漫游随录》和《扶桑游记》。那都是文学性的散文了。试看其与一个外国女士共游的一段:

> 余与女士穿林而行,翠鸟啁啾鸣于树颠,松花柏叶簌簌堕襟上。园四围几十许里,行稍倦,同坐石磴少息。女士香汗浸淫,余袖出白巾,代为之拭,曰:“卿为余颇觉其劳矣,余所不忍也。”女士笑曰:“余双趺如君大,虽日行百里不觉其苦,岂如尊阃夫人,莲钩三寸,一步难移哉!”言毕,起而疾趋,余奋足追之不能及……

在今天看来,作者称这位外国女士为“卿”,她则称自己双脚为“双趺”,称对方妻子为“尊阃”,并用了“莲钩三寸”这样的词语,都不免是滑稽的事,但其文字的浅近、明快,描写的具体、生动、细腻,确已大大超过唐宋八家、桐城、阳湖的散文了。

在王韬之后,又有郭嵩焘、黎庶昌、薛福成也善于以散文写国外事物。郭、薛尤为突出。

郭嵩焘(1818—1891),字伯琛,号筠仙,湖南湘阳人,道光进士。曾任福建按察使、总理衙门大臣。于1876年任出使英国大臣,后又兼任驻法国大臣,1879年归国。不仅主张学习西方的科学技术,发展实业,而且关注西方的议会制度。有《郭嵩焘诗文集》、《郭嵩焘日记》,今引其《日记》中记其在英国观烟火的一段如下:

> 忽爆声从地发,直冲而上,如万爆轰裂,现火牌楼一座。忽又爆声齐发,现宫殿一座,矗立山端,众树环之,言此温则行宫也。以君主明日生辰,方居温则行宫,用以志庆。忽又爆声齐发,现君主一像,颜酷肖之。忽又爆声连发,直上丈许,横出又丈许,成白色一道;忽奔腾而下,如瀑布之坠于崖端,火光四扬,远望之疑为水气之喷薄也。忽又爆声连发如转珠,少顷,现出五色花亭一座。忽又爆声连发,亦如转珠,现出五色大球一颗,

> 腾空圆转不息，尤为奇绝。忽又爆声自地直冲而上，散为千万爆声，其光如金蛇万道腾跃。忽又爆声直冲而上，散为万点明星；方惊顾间，又冲而上，再散为万点明星。亦有冲上丈许，忽东出数尺，爆声随发，其光如月；又转而西出，爆声复发，其光亦同；往复六七次，如火龙之旋转，左右两座相为冲击，真奇观也。

此等瑰奇景象，为中国从来散文所未见。这不仅由于题材的新颖，更在于笔法的恣纵、描写的逼真、想像的丰富。更值得注意的是：其中的有些文字已近于白话了，如"现出五色大球一颗，腾空圆转不息"、"忽又爆声自地直冲而上，散为千万爆声"之类。足征此类景象与文言文间很难并容。如纯用白话，大概是更为生动的吧。

郭嵩焘回国后十年，薛福成(1838—1894)任出使英、法、比、意四国大臣。福成，字叔耘，号庸庵，江苏无锡人。初入曾国藩幕府，累官至湖南按察使，奉命出使，至1894年始卸任回国，同年病死。有《庸庵全集》。

他在思想上比郭嵩焘更进了一步，主张实行君主立宪，其写国外事物的散文也远较郭嵩焘流行。所作《巴黎观油画记》为传世名篇。试看其对油画《普法交战图》的描绘：

> ……极目四望，则见城堡冈峦，溪涧树林，森然布列。两军人马杂遝，驰者、伏者、奔者、追者、开枪者、燃炮者、搴大旗者、挽炮车者，络绎相属。每一巨弹堕地，则火光迸裂，烟焰迷漫，其被轰击者，则断壁危楼，或黔其庐，或赭其垣。而军士之折臂断足，血流殷地，偃仰僵仆者，令人目不忍睹。仰视天，则明月斜挂，云霞掩映；俯视地，则绿草如茵，川原无际。几自疑身外即战场，而忘其在一室中者。迨以手扪之，始知其为壁也，画也，皆幻也。(《观巴黎油画记》)

这不仅是对这幅油画的生动描绘，而且渗透了作者在观赏时的想像和感情；读这类文章，实是读者与作者、油画的心灵交流。

这本是作者《出使英法意比四国日记》中的一段。但在从日记中选出而成为单行之作时，作者却又加了一段："余闻法人好胜，何以自绘败状，令人丧气若此？译者曰：'所以昭炯戒，激众愤，图报复也。'"不知这段后增的文字所记是否为事实，但与其观油画时的感受却并不一致。因为就其对油画的描述而言，只是使人感到战争的残酷、恐怖，实在难于激起"图报复"的愿望。作者之加上这段，大概是为了加强作品的教育意义。

总之，这些散文的出现，一面是意味着散文中新的成分的增长和某些脱离旧的轨道的迹象，另一方面也意味着龚自珍的散文传统——特别是他对个人

的尊重——并未在这一阶段得到较全面的继承和发展。

第三节 从新诗到"诗界革命"

在中日战争爆发前不久，诗风已在逐渐转变。其一是诗人作为个人的自我与环境的矛盾的突现，这也就意味着龚自珍传统的恢复；其二是新词语的引入，这是把龚自珍的传统更向前推进。例如陈三立的诗就呈现出这样的特点①：

> 脚底花明江汉春，楼船去尽水粼粼。凭栏一片风云气，来作神州袖手人。（《高观亭春望》）

意境阔大，景色优美，而诗人则冷然地傲视这一世界。说"袖手人"，不是超脱，而是决绝。不过，诗人并不是对现实隔膜，而是对现实的无限愤慨。其《癸巳元夕述怀次前韵》说：

> 氍毹膝席了未闲，炉烟缪缭蜡焰殷。儿稚拜舞攫枣栗，褰裳明嫿双蛾弯。他时涂抹得仿佛，跳丸日月无由攀。掉头狂歌二十载，一卷兀兀鸡虫间。南浮沅湘探酉穴，北走燕市窥宸颜。吴越苍茫棹海水，发兴更在匡庐山。去圣久远仙人杳，拂衣尘雾藏江关。六籍空文亦晦昧，颇欲摧廓专柄环。精芒顿撼火传灭，所治糟粕偿蠢顽。方今五洲贯一孔，异文智故森璘斑。大师雄儒睨世宙，竟推怪变蹈辛艰。窃比蚼蚁骇丘垤，退抱寸壤缠荆菅。颠倒莱衣候酒食，有田便与驱车还。村园瓜果饱露雨，直捍膝外同夷蛮。呜呼微尚盖毕是，志拟天地旋贻患。诗成踊跃对茗碗，谁知冰巷号孱瘰②。

原来，他意识到传统的学问已无法挽救当世，在"方今五洲贯一孔"之际，他想用"异文智故"来加以充实，不料"志拟天地旋贻患"，他就只好退回来作"神州袖手人"了。而值得注意的是"五洲"——五大洲这种新词的引入。

这种一面与环境矛盾越来越尖锐，一面引入新的字语的倾向，到谭嗣同而达到一个新的阶段，形成了"新诗"，并进而由梁启超发展为"诗界革命"，成为近世文学与近(现)代文学之津梁。

---

① 陈三立(1853—1937)，字伯严，江西义宁(今修水)人。光绪进士，有《散原精舍诗、续集、别集》等。他在诗坛有较大影响是在20世纪，故本书不予详述。

② 此诗据南京图书馆藏陈三立诗稿录。

一、谭嗣同

谭嗣同(1865—1898),字复生,号壮飞,湖南浏阳人。父亲谭继洵官至巡抚。他自幼受到良好的教育,工诗善文;在虚岁三十左右接受新学,思想有较大变化,遂不满以前所作,在诗歌方面尤为突出。中日甲午战争后,在浏阳设立学堂,又至北京、上海、南京等地,进一步研讨新学。1896年,以捐纳而得知府之职,在南京候补,同时著成《红学》,主张冲决"纲常"的罗网,并进而冲决一切罗网,是中国思想史上的一部重要著作。1897年至湖南,协助巡抚陈宝箴(陈三立之父)推行新政,设立时务学堂,宣传新学,次年又设立南学会,创办湘报,鼓吹变法。同年因大臣徐致靖的推荐,被征召至京师,任四品卿衔军机章京,积极参加变法。以慈禧太后为首的旧党发动政变后,有人劝他逃走,他却愿意以自己的牺牲来唤醒国人,遂被捕遇害。他的著作经后人辑为《谭嗣同全集》。

谭嗣同于三十岁以前所作诗已意境高远,颇能显示其独立不羁的人格,如《晨登衡岳祝融峰二篇》:

身高殊不觉,四顾乃无峰。但有浮云度,时时一荡胸。地沉星尽没,天跃日初镕。半勺洞庭水,秋寒欲起龙。

白帝高寻后,三年得此游。芒鞋能几两,踏破万山秋。独立乾坤迥,坐观江海流。朱陵有遗洞,怀古一搜求。

如此高大的自我形象、傲视乾坤的豪壮气势,岂是凡俗的环境所能限制,琐屑的庸人所敢望其项背?这真称得上是自我的颂歌!

然而,这样的诗并不能真正表现接受了新的人生观和政治观的诗人之实在的内心追求和由此产生的激情,所以他必须寻找新的道路。梁启超说,嗣同"丙申(1896)在金陵所刻《莽苍苍斋诗》,自题为'三十以前旧学第二种',盖非其所自喜者也。浏阳(谭嗣同)殉国时年仅三十二,故所谓新学之诗寥寥极希。"(《饮冰室文集》四十五《诗话》)

今引其新学之诗——也称新诗——三首为例:

而为上首普观察,承佛威神说偈言。一任法田卖人子,独从性海救灵魂。纲伦惨以喀私德,法会盛于巴力门[①]。大地山河今领取,菴摩罗果掌

---

① "喀私德(Caste)、巴力门(Parliament)皆译名。巴力门,英国议院名;喀私德,盖指印度分人为等级之制也。"见梁启超《饮冰室诗话》。

中论。(《金陵听说法诗三首》之三)

鲁中汲汲弥缝者，误尽群乌是旧巢。公意不嫌杀风景，直须取付祖龙烧。(《题江标建霞修书图》之一)

三界惟心不等闲，圣人糟粕亦如山。众生绝顶聪明处，只在虚无缥渺间。(同上之三)

诗写得并不成功，几乎无艺术性可言。因为他作这种试验不过二三年就牺牲了，不成功是很自然的。这里值得注意的是：第一，他力图摆脱传统观念对文学的束缚，真实地歌唱自己的心灵。因而对纲常伦理、旧文化和圣人皆作了猛烈的冲击；虽然由于艺术上的粗糙，这其实只是游离于诗的观念。但就其思想来说，却是与新文学相通的。第二，力图在诗中运用新的词语，因而不但有"杀风景"这样的口语，而且还有外文的音译之词，这与新文学中的新诗也是相通的。

至于谭嗣同的《狱中题壁》当然是不朽之作①。但因当时的特殊处境，此首虽作于三十岁之后，却并不属于新诗的范畴。

还有一点值得注意的是：谭嗣同于文章也有独到的见解。其《论艺绝句》六篇之二说："千年暗室任喧豗，汪(江都汪容甫中)魏(邵阳魏默深源)龚(仁和龚定庵自珍)王(湘潭王壬秋闿运)始是才。万物昭苏天地曙，要凭南岳一声雷。"下有自注："文至唐已少替，宋后几绝。国朝衡阳王子，膺五百之运，发斯道之光，出其绪余，犹当空绝千古。下此若魏默深、龚定庵、王壬秋，皆能独往独来，不因人热。其余则章摹句效，终身役于古人而已。……自欧、曾、归、方以来，凡为八家者……狭为范以束迫天下之人才，千夫秉笔，若出一手，使无方者有方，而无体者有体，其归卒与时文律赋之雕镌声律，墨守章句，局促辕下而不敢放辔驰骋者无异。……虽骏发若恽之居，尚未能蠲除习气，其它又何道哉！"(《论艺绝句》六篇之二)这就把唐宋八大家、归有光、方苞及其以下之"为八家者"全都否定了。这也可视为五四新文学痛斥"桐城谬种"之先声。

二、梁启超

梁启超(1873—1929)，字卓如，号任公，又号饮冰室主人。广东新会人。他是近代维新运动的领袖之一，又是著名的学者。其著作编为《饮冰室合集》。

他在文学上的成就和影响是多方面的，在 20 世纪的影响较其在 19 世纪要大得多。限于本书的性质和体例，这里只介绍其对"诗界革命"的提倡及其

① 原诗为："望门投止思张俭，忍死须臾待杜根。我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑。"

相关的诗篇。

梁启超是在1896至1897年间与谭嗣同、夏曾佑一起写"新诗"的。他在《饮冰室诗话》中说:"盖当时所谓新诗者,颇喜挦扯新名词以自表异。丙申、丁酉间,吾党数子皆好作此体,提倡之者为夏穗卿,而复生亦綦嗜之。"其实他自己也是与他们一起的①。所谓"挦扯新名词以自表异",如同前引谭嗣同的"纲伦惨以喀私德"所表明的,乃是表现新的理想和对旧的制度、道德的冲击,本有其值得重视的一面。所以,到了1899年,梁启超在这基础上提出了"诗界革命"的要求:

> ……予虽不能诗,然尝好论诗。以为诗之境界,被千余年来鹦鹉名士(予尝戏名词章家为鹦鹉名士,自觉过于尖刻)占尽矣。虽有佳章佳句,一读之似在某集中曾相见者,是最可恨也。故今日不作诗则已,若作诗,必为诗界之哥仑布、玛赛郎然后可。犹欧洲之地力已尽,生产过度,不能不求新地于阿美利加及太平洋沿岸也。
>
> 欲为诗界之哥仑布、玛赛郎,不可不备三长。第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之,然后成其为诗。不然,如移木星、金星之动物以实美洲,瑰伟则瑰伟矣,其如不类何!若三者具备,则可以为二十世纪支那之诗王矣!……
>
> 时彦中能为诗人之诗,而锐意欲造新国者,莫如黄公度。……然新语句尚少,盖由新语句与古风格,常相背驰。公度重风格者,故勉避之也。……
>
> 吾论诗宗旨大略如此。然以上所举诸家,皆片鳞只甲,未能确然成一家言,且其所谓欧洲意境语句,多物质上琐碎粗疏者,于精神思想上未有之也。虽然,即以学界论之,欧洲之真精神真思想尚且未输入中国,况于诗界乎?此固不足怪也。吾虽不能诗,惟将竭力输入欧洲之精神思想,以供来者之诗料,可乎?要之,支那非有诗界革命,则诗运殆将绝。虽然,诗运无绝之时也。今日者革命之机渐熟,而哥仑布、玛赛郎之出世必不远矣。上所举者,皆其革命军月晕础润之征也,夫诗又其小焉者也。(《夏威夷游记》)

在这里值得注意的是:他把"新语句"作为"诗界革命"的必备条件之一,这就是因为离开了"新语句"就无法表达新思想——欧洲之真精神真思想。也正因此,他对于"新语句尚少"的黄遵宪并不给予多高的评价,称之为"诗界革命"的

① 他的《亡友夏穗卿先生》说:"他(指夏曾佑)又有四首寄托遥深的诗……谭复生和他的是……这些话都是表现他们的理想,用的字句都是象征。当时我也有和作,但太坏,记不得了。"

"月晕础润",而非"诗界革命"本身。

那么,能够体现这种"诗界革命"要求的诗是怎样的呢?这可以他作于1901年的《举国皆我敌》为例证:

> 举国皆我敌,吾能勿悲?吾虽吾悲而不改吾度兮,吾有所自信而不辞。"世非混浊兮,不必改革!"众安混浊而我独否兮,是我先与众敌。阐哲理指为非圣兮,倡民权谓曰畔道。积千年旧脑之习惯兮,岂旦暮而可易?先知有责,觉后是任。后者终必觉,但其觉匪今。十年以前之大敌,十年以后皆知音。君不见,苏格拉瘐死兮基督钉架,牺牲一身觉天下。以此发心度众生,得大无畏兮自在游行。眇躯独立世界上,挑战四万万群盲。一役罢战复他役,文明无尽兮竞争无时停。百年四面楚歌里,寸心炯炯何所撄。

这首诗是有"新语句"的:"民权"、"基督"、"苏格拉";因为这是表现其新思想、新意境所必须的。至其风格,则自是古风格。所以这确是其在《夏威夷游记》中倡导的"诗界革命"的体现①。尽管在诗的形式上给人以非驴非马之感,但由于"新语句"的引入和若干白话词语的使用(如"挑战四万万群盲"),实也可以说是显示了由传统诗歌向新诗转化的征兆。

同时,此诗倡言"民权",显然与五四新文化运动的追求民主相一致,声言"挑战四万万群盲"又与五四之宣扬易卜生同一径路(1918年6月出版的《新青年》第4卷第6号"易卜生号"中译载了易卜生的《娜拉》和《国民之敌》,"挑战四万万群盲"的基本精神是与《国民之敌》相通的)。所以,《举国皆我敌》实为中国现代文学史上的第一首诗。

另一方面,梁启超此诗与龚自珍的联系也很密切。他曾在《清代学术概论》中大力表章龚氏的"讥切时政,诋排专制",又说"自珍所学,病在不深入,所有思想,仅引其绪而止";但"晚清思想之解放,自珍确与有功焉。光绪间所谓

---

① 必须说明:从梁启超的提出"诗界革命"到其写作此诗的1901年,正是其倾向于革命的阶段;但从1902年秋冬间起,他的思想有了转变,"诗界革命"的内涵也有了变化,在癸卯(1903年)三月的《新民丛报·诗话》中,在"诗界革命"的原则里就删掉了"新语句",说是"吾党近好言诗界革命。虽然,若以堆积满纸新名词为革命,是又满洲政府变法维新之类也。能以旧风格含新意境,斯可以举革命之实矣。"与此相应,黄遵宪在"诗界革命"中的地位也提高了:"近世诗人能熔铸新理想以入旧风格者,当推黄公度。""生平论诗,最倾倒黄公度"(以上所述,参见陈建华《"革命"的现代性——中国革命话语考论》209—211页,上海古籍出版社2002年12月版;又,本书所述"诗界革命"提出的时间,亦据该书的考证)。但是,这是梁启超个人的变化。从中国文学的发展来说,那么,从龚自珍到1899年的《诗界革命》、1901年的《举国皆我敌》则正是合乎逻辑的演进。

新学家者，大率人人皆经过崇拜龚氏之一时期，初读《定庵文集》，若受电然，稍进乃厌其浅薄。"而"诋排专制"与倡导"民权"正是紧密联系的两个阶段，若没有深切感受到专制制度的危害性，也就不会理解"民权"的重要。所以，梁启超当是在"若受电然"地阅读龚自珍集时接受了其"诋排专制"的思想，再进而吸取西方文化并提倡民权的。也可以说，他们提倡"民权"乃是龚自珍的"诋排专制"的深入。

至于他的"眇躯独立世界上，挑战四万万群盲"，"众安混浊而我独否兮，是我先与众敌"，也不能不使人想起龚自珍的"侧身天地本孤绝，矧乃气悍心肝淳"(《十月廿夜大风不寐，起而书怀》)、"虽天地之久定位，亦心审而后许其然；苟心察而弗许，我安能颔彼久定之云？"(《文体箴》)生活在那样的时代里，对任何被公认为天经地义的东西都要通过自己的理性思考来重新确定的"孤绝"的个人，其结局只能是以"眇躯"来"挑战四万万群盲"。而且，龚自珍早就把"我"作为宇宙的创造者(见本章第一节所引其《壬癸之际胎观第一》与《壬癸之际胎观第九》部分)，又认为"哲人之心，孤而足恃"(《壬癸之际胎观第四》)，所以梁启超的以个人而"挑战四万万群盲"，正是龚氏此类思想的必然发展。因而此诗既与易卜生的《国民之敌》、五四新文学相通，也可说是龚自珍思想、文学的发展。

总之，梁启超在19世纪末提倡的"诗界革命"所孵育的《举国皆我敌》——中国现代文学的第一首诗，虽然接受了西方文化的影响，但却是中国近世文学嬗变期中龚自珍思想、作品的合乎逻辑的发展。当然，如果不是从西方文化中吸取了养料，那么，从"诋排专制"到正式提出"民权"的主张会需要更长的时日，但既已开始对专制加以"诋排"，则"民权"的提出就是其必然的归宿。所以，西方文化的影响只是加快了中国近世文学向现代文学的转化，而不是改变了中国文学本然的航程；《举国皆我敌》就是其生动的例证之一。至于这以后的中国现代文学的发展，就不属于本书的叙述范围了。

执笔者简介及分工

执笔者简介

（姓氏笔画为序）

陈广宏　复旦大学文学博士，复旦大学古籍研究所副所长兼中国古代文学研究中心副主任、教授，中国古代文学专业博士生导师。

陈正宏　复旦大学文学博士，复旦大学古籍研究所教授，古典文献学博士生导师。

杨光辉　复旦大学文学博士，复旦大学图书馆副研究馆员、复旦大学古籍研究所兼职副教授。

邵毅平　复旦大学文学博士，复旦大学中文系教授，比较文学专业博士生导师。

郑利华　复旦大学文学博士，复旦大学古籍研究所、中国古代文学研究中心教授，中国古代文学专业博士生导师。

骆玉明　见卷首主编介绍。

谈蓓芳　复旦大学文学博士，复旦大学古籍研究所、中国古代文学研究中心教授，中国文学古今演变专业博士生导师。

黄仁生　复旦大学文学博士，复旦大学古籍研究所、中国古代文学研究中心教授。

曹亦冰　北京大学中国古文献研究中心研究员。

章培恒　见卷首主编介绍。

魏崇新　复旦大学文学博士，北京外国语大学中国语言文学学院院长、教授，比较文学与比较文化专业博士生导师。

执笔者分工

导论　章培恒

第一编　上古文学

第三章　历史散文　杨光辉

第四章　诸子散文　杨光辉
其他　章培恒

第二编　中世文学·发轫期
全部　章培恒

第三编　中世文学·拓展期
概说　章培恒　骆玉明　陈正宏
第一章　曹氏父子与建安文学
第一节　曹操及其乐府诗　骆玉明　陈正宏
第二节　建安七子和诗风的始变　陈正宏
（其中刘桢、祢衡由章培恒、陈正宏承担）
第三节　曹丕与曹植
曹丕　陈正宏　骆玉明
曹植　章培恒　骆玉明
第四节　蔡琰的《悲愤诗》　骆玉明
第二章　魏晋文学
第一节　曹魏文学　骆玉明
（其中向秀部分由章培恒承担）
第二节　陆机、左思与西晋诗文　骆玉明
第三节　东晋诗文与陶渊明　陈正宏
第三章　南朝的美文学
第一节　谢灵运与山水诗的兴盛　骆玉明　陈正宏
第二节　鲍照及汤惠休等　陈正宏
（其中鲍照的诗赋由章培恒、陈正宏承担）
第三节　沈约、谢朓与永明体　陈正宏　骆玉明
第四节　《文心雕龙》与《诗品》　骆玉明
第五节　萧氏兄弟及其后继者　骆玉明　陈正宏
第六节　以妇女问题为中心的"艳歌"集《玉台新咏》和《古诗为焦仲卿妻作》　章培恒
第四章　魏晋南北朝民间乐府
第四节　《木兰诗》　章培恒
其他　骆玉明
第五章　魏晋南北朝小说　章培恒　骆玉明

第六章 南北文学的融合与初唐的诗风
第一节 《水经注》与《洛阳伽蓝记》 章培恒 骆玉明
第三节 徐陵、庾信与王褒 骆玉明 陈正宏
其他 陈正宏
第七章 唐诗的新气象与李白
第五节 李白 章培恒
其他 陈正宏

第四编 中世文学·分化期
概说 章培恒 陈正宏
第一章 文学分化的开始与中唐诗文
第一节 杜甫 骆玉明 章培恒
第二节 经历安史之乱的其他诗人
刘长卿 章培恒 郑利华
钱起等 章培恒
韦应物、顾况 陈广宏 章培恒
第三节 诗坛的新生代 章培恒
第四节 韩愈、柳宗元及其诗文的异途 陈正宏
(其中韩愈诗及柳宗元诗分别由陈广宏、郑利华承担)
第五节 元稹、白居易诗的两重性 陈正宏
第六节 李贺及其他
李贺、刘禹锡、张籍、王建 郑利华 章培恒
姚合、贾岛 章培恒
第七节 唐代的女诗人 陈正宏
第二章 体现新倾向的唐代俗文学与传奇 陈广宏 章培恒
第三章 晚唐诗歌的演进与诗文分化的缓解
杜牧、许浑、李商隐 章培恒 郑利华
其他 章培恒
第四章 词的兴起及其任情唯美的倾向 章培恒
第五章 词在北宋的繁荣 陈正宏
(其中李煜词及东坡词分别由章培恒、邵毅平承担)
第六章 北宋诗文的重道抑情倾向 陈正宏
(其中王禹偁及苏轼诗文分别由章培恒、邵毅平承担)
第七章 南宋诗词的衍化 陈正宏

第八章　宋代的俗文学及志怪、传奇的俗化　　章培恒

第五编　近世文学·萌生期

概说　　章培恒
第一章　作为近世文学发端的金末文学　　章培恒
第二章　元代的杂剧
　第一节　元杂剧的体制　　章培恒
　其他　　黄仁生　章培恒
第三章　元代的南戏
　第一节　南戏的兴起及早期剧本《张协状元》　　章培恒　黄仁生
　其他　　黄仁生　章培恒
第四章　元代的散曲　　章培恒
第五章　近世文学萌生期的小说
　第二节　《三国志通俗演义》　　章培恒　魏崇新
　第三节　《水浒传》　　章培恒　魏崇新
　其他　　章培恒
第六章　近世文学萌生期的诗文　　章培恒

第六编　近世文学·受挫期

全部　　章培恒

第七编　近世文学·复兴期

概说　　章培恒
第一章　文学在明代中期的复苏和进展
　第一节　弘治、正德时期的诗文发展　　章培恒
　第二节　嘉靖时期的诗文演化　　谈蓓芳　章培恒
　　(其中徐渭部分由章培恒、黄仁生承担)
　第三节　文学复苏期的戏曲、小说及其他　　章培恒
　　(其中《四声猿》部分由章培恒、黄仁生承担)
第二章　晚明的文学高潮
　第一节　《西游记》　　魏崇新　章培恒
　第二节　《金瓶梅词话》及其他小说
　　《金瓶梅》　　魏崇新　章培恒
　　其他小说　　章培恒

第三节　汤显祖与戏曲创作的繁荣
汤显祖　章培恒　黄仁生
其他　章培恒
第四节　袁宏道的诗文与晚明小品的特色　章培恒

第八编　近世文学·徘徊期

概说　章培恒
第一章　缓步在下坡路上
——明代末期的文学
第一节　“三言”、“两拍”等明末小说
“三言”、“两拍”　章培恒　魏崇新
其他小说　章培恒
其他　章培恒
（其中李玉与《清忠谱》由章培恒、黄仁生承担）
第二章　光芒犹自闪耀
——清代顺治至康熙中期的文学
第一至三节　章培恒　陈正宏
第四节　小说
《聊斋志异》　章培恒　魏崇新
其他小说　章培恒
第五节　戏曲
《长生殿》、《桃花扇》　黄仁生　章培恒
其他戏曲　章培恒
第三章　萧条的来临和隐伏的生气
——康熙后期到乾隆初叶的文学　章培恒　陈正宏

第九编　近世文学·嬗变期

概说　章培恒
第一章　通俗文学在乾隆时期的辉煌
——以吴敬梓、曹雪芹与陈端生为代表
第一节　吴敬梓的《儒林外史》　章培恒　骆玉明
第二节　曹雪芹的《红楼梦》（前八十回）　章培恒　骆玉明
第三节　《红楼梦》的后四十回与其他小说　章培恒

第四节　陈端生的弹词《再生缘》　陈正宏

第二章　袁枚及其同调与异趋
——乾隆中叶至嘉庆时期的诗文

第六节　常州词派与阳湖文派　陈正宏　章培恒

其他　章培恒　陈正宏

第三章　白话小说在近世文学的最终阶段

第二节　以《三侠五义》为代表的侠义公案小说　曹亦冰

其他　章培恒

第四章　从龚自珍到"诗界革命"

第一节　龚自珍的诗文　谈蓓芳　章培恒

第二节　鸦片战争至义和团运动间的诗文　陈正宏　章培恒

第三节　从新诗到"诗界革命"　章培恒